

A fairer House than Prose : Retraduire Emily Dickinson

Alexandre Limoges

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès Arts (Traductologie)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Avril, 2015

© Alexandre Limoges, 2015

Université Concordia
École des Études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Alexandre Limoges

intitulé *A fairer House than Prose* : Retraduire Emily Dickinson

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Pier-Pascale Boulanger	Présidente
------------------------	------------

Madeleine Stratford	Examinatrice
---------------------	--------------

Danièle Marcoux	Examinatrice
-----------------	--------------

Natalia Teplova	Directeur
-----------------	-----------

Approuvé par : Philippe Caignon

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

Avril 2015 André Roy

Doyen de la Faculté

ABSTRACT

A fairer House than Prose : Retraduire Emily Dickinson

Alexandre Limoges

Preeminent amongst the images used by Emily Dickinson's works are the room and the house, which are sometimes the starting point of a mystic endeavor in which poetry becomes the medium of a divine union. Often, though, the same images lead to the anguished confinement of entombment. This imagery, capital in her personal quest for meaning, is key to understanding some of the creative choices made by the Poet, such as the use of the hymn (her preferred poetic form), the omnipresence of the em dash or the high frequency of monosyllabic words. For this thesis, we have chosen twelve poems in which the images of the room and the house are explicitly mentioned. These poems have then been translated in French with the goal of retaining the formal aspects most often disregarded in translation, since most other renderings of the poet's work have eschewed these as either secondary or unessential. However, they are critical to understanding the meaning that Emily Dickinson attempted to put forth in her work.

Le thème de la demeure et de la chambre, qui parfois se prête, chez Emily Dickinson, à un rêve mystique où la poésie devient le médium d'une union avec la divinité, prend souvent la forme d'une angoissante claustration dans la tombe. Cruciale dans l'œuvre de la poétesse américaine parce qu'elle se situe au cœur de ses préoccupations existentielles, cette thématique permet également de saisir l'importance de certains choix formels, tel que celui de l'hymne, sa forme de prédilection, l'emploi du tiret cadratin ou la prépondérance des monosyllabes. Nous avons choisi, pour ce mémoire, de regrouper douze poèmes traitant explicitement de la chambre et de la demeure, puis de les traduire en français, en insistant notamment sur des aspects formels souvent jugés secondaires par les traducteurs.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice, Madame Natalia Teplova, ainsi que Madame Laëtitia Desanti et Monsieur John Serrati qui m'ont aidé à réaliser ce mémoire de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p. 1
Chapitre un : Traduire Emily Dickinson.....	p. 4
Chapitre deux : La chambre. La vie d'Emily Dickinson.....	p. 59
Chapitre trois : Considérations méthodologiques.....	p.68
Chapitre quatre : <i>A fairer House than Prose</i> . Traductions.....	p. 73
Conclusion.....	p. 123
Bibliographie.....	p. 126

A FAIRER HOUSE THAN PROSE

Retraduire Emily Dickinson

INTRODUCTION

La fascination exercée par Emily Dickinson sur le lectorat du XX^e siècle s'explique en grande partie par la réclusion, ainsi que le caractère farouchement intime et privatif de sa vie à Amherst, dans le Massachusetts, de 1830 à 1886. En effet, l'œuvre, pour l'essentiel inédite de son vivant, parcimonieusement dévoilée à un cercle restreint de correspondants, a été découverte sous la forme d'une quarantaine de cahiers gardés sous verrou dans sa chambre, qu'elle ne quitta guère à partir des années 1860. Entre les années de production intense de la poétesse américaine (soit à partir de cette réclusion) et la publication de l'ensemble de son œuvre dans une version inaltérée par Thomas H. Johnson en 1955, près d'un siècle s'est écoulé. Or, l'intérêt croissant qui s'ensuivit pour Emily Dickinson se buta à la même porte close devant laquelle ses proches eux-mêmes s'arrêtaient naguère : un questionnement auquel les réponses demeurent souvent spéculatives ou inaccessibles.

L'œuvre, à l'image de la chambre de la poétesse, suscite une curiosité doublée d'un sentiment d'impénétrabilité. La *persona* poétique dense et compacte de Dickinson, elle-même animée d'une frénétique volonté de questionnement, s'y interroge sur la mort, l'anéantissement et l'immortalité. Elle explore les limites; se

tient sur le seuil et lance un appel, tantôt intime et presque familier, tantôt grave et chargé d'anxiété, mais toujours sans réponse. C'est à l'image de sa personne que la poésie d'Emily Dickinson demeure privée, intime et mystérieuse.

Depuis son ascension progressive, jusqu'à figurer de nos jours parmi les poètes américains les plus importants, Dickinson a connu de nombreuses traductions, dont le nombre n'est en aucun cas étranger à l'aura qui continue d'envelopper la poétesse depuis le milieu du XX^e siècle.

Dans le présent mémoire, nous avons choisi de regrouper les poèmes de Dickinson qui portent, précisément sur le thème de la *demeure*, lui-même intimement et métonymiquement lié à celui de la *chambre*. Nous montrerons comment la demeure / chambre s'associe chez elle à une constellation d'autres thèmes : l'âme et le corps, la vie et la mort, le tombeau et le ciel, au cœur de l'interrogation des limites où se situe l'essence de sa poésie. Nous verrons aussi que cette thématique représente, au final, *l'espace poétique* même : comme la chambre réelle qu'elle ne quitte plus à partir des années de maturité et de création, la chambre littéraire, *la poésie*, se révèle le lieu clos et intime où se révèle, ou se refuse, l'entéléchie.

Cet espace de la création poétique deviendra ensuite celui de la traduction : notre problématique consistera à savoir comment reconstruire l'édifice textuel dickinsonien en le transposant dans la langue française. Nous avons donc choisi douze poèmes où le thème de la chambre figure à l'avant-plan et les avons traduits en français. Avant d'en faire la présentation, nous allons, dans un premier temps, proposer une mise en contexte dans laquelle nous aborderons les choix qui ont notamment mené à des vers transcrits sous des formes fixes, rimées et versifiées (lesquels méritent des commentaires), dans la version française. Nous tenterons de montrer comment les procédés mis en œuvre

par Dickinson et certains traits caractéristiques de sa poésie – notamment l’emploi du tiret cadratin, les formes brèves, les ellipses¹ grammaticales – participent de manière intime au questionnement existentiel associé au thème de la chambre. Cette présentation s’appuiera sur un survol analytique des différentes traductions existantes et des choix spécifiques qui ont été les nôtres, eu égard à ces travaux.

Dans un second temps, nous dresserons un bref portrait de la poétesse en insistant sur les thèmes qui ont donné lieu à ce projet de traduction. Nous examinerons les poèmes choisis et les raisons expliquant leur regroupement, puis aborderons les déclinaisons du thème de la chambre et préciserons comment cette image constelle autour d’elle les thèmes les plus fondamentaux chez la poétesse.

Dans un troisième temps, nous présenterons notre démarche méthodologique et préciserons les assises théoriques de notre projet de traduction en nous situant à l’intérieur du discours critique portant sur la traduction poétique (commentant notamment Meschonnic, Berman et Eco), avant de préciser notre approche spécifique.

Enfin, dans un quatrième temps, nous proposerons nos traductions accompagnées de commentaires portant sur les choix stylistiques, rimiques, musicaux, rythmiques et sémantiques.

¹ Une ellipse apparaît « lorsqu’une suite syntaxique apparaît dépourvue des supports lexicaux communément attendus et grammaticalement impliqués [...] » (Aquié, 1993, p. 126).

CHAPITRE UN

TRADUIRE EMILY DICKINSON

Retraduire Dickinson, une poétesse dont la fortune littéraire, dans le monde anglo-saxon comme en France, a été particulièrement grande dans les cinquante dernières années, pose une question de pertinence. En effet, le nombre de traductions foisonne : outre celles de l'écrivaine Claire Malroux, les plus récentes à avoir fait date, on répertorie, en ne tenant compte que des ouvrages publiés dans des recueils, près d'une centaine de traductions depuis 1955. Cette date marque un moment important dans l'œuvre de Dickinson : d'une part paraît l'édition complète des œuvres de l'auteure par Thomas H. Johnson, dans une version non seulement intégrale, mais surtout dépourvue des modifications et standardisations qui ont altéré l'œuvre dans les éditions précédentes, d'autre part, parce qu'on voit alors apparaître les premières traductions françaises de l'œuvre, généralement pour des anthologies de poésie américaine. Toutefois, soixante ans après la parution de l'édition Johnson, peu de traducteurs ont tenu compte du caractère résolument moderne de la poésie dickinsonienne, tel qu'il se révèle dans les manuscrits (notamment dans son emploi de la ponctuation et de la syntaxe).

L'œuvre matérielle de Dickinson se présente sous la forme d'environ deux mille cinq cents poèmes manuscrits et d'un millier de lettres, qu'on estime représenter approximativement un dixième de sa correspondance, et dont plusieurs comprennent des retranscriptions ou des versions parfois légèrement divergentes des poèmes. Durant la période la plus productive de son activité créatrice, Dickinson a rédigé ou transcrit ses poèmes dans des cahiers que la critique dickinsonienne nomme « fascicules », reliés par l'auteure, qui sont au nombre de quarante. La majorité de ses poèmes a toutefois été retrouvée sous la

forme de feuilles individuelles. Ils ne sont pas datés, mais on sait que l'essentiel de la production poétique d'Emily Dickinson a été rédigé durant les années de réclusion, au début des années 1860. Dès 1866, son intensité créatrice diminue, à un point tel que durant les vingt années qui précèdent sa mort en 1886, elle n'écrit qu'environ huit cents poèmes, une quantité similaire à sa production entre les années 1861 et 1864.

Quelques rares poèmes seulement ont été publiés du vivant de l'auteure notamment par Samuel Bowles, l'un des correspondants de Dickinson, mais de manière anonyme. Ils comprenaient, en outre, des modifications majeures et nombreuses apportées par l'éditeur. Les éditions suivantes, celles de Mabel Loomis Todd et Thomas W. Higginson en 1890², par exemple, constituées à partir des manuscrits recueillis après la mort de l'auteure par sa sœur Lavinia, présentaient à leur tour de profondes altérations, tout comme celles proposées en 1924³ par la nièce d'Emily Dickinson, Martha Dickinson Bianchi.

Or, ces modifications éditoriales, sans être nécessairement surprenantes pour l'époque, prennent chez Dickinson une importance capitale. Son œuvre se présente en effet sous une forme curieuse pour une auteure du XIX^e siècle : dans les manuscrits, les marques de ponctuation sont rares, outre l'emploi de tirets cadratins (un trait caractéristique) plus ou moins longs selon les poèmes et variables selon les versions. Dépourvus de titres, les poèmes présentent des irrégularités grammaticales et syntaxiques que les commentateurs et traducteurs ont longtemps considérées comme des faiblesses ou des erreurs. Par ailleurs, de nombreux mots, notamment des substantifs, ont des majuscules à la première lettre (pratique que nous analyserons plus loin). Toutes ces particularités signalent en vérité l'une des marques stylistiques de l'auteure et participent d'une

² Mabel Loomis Todd et Thomas W. Higginson, dir. *Poems by Emily Dickinson*, 1924.

³ Martha Dickinson Bianchi, dir., *Complete Poems. Emily Dickinson*, 1924.

esthétique du resserrement, tel qu'en témoigne, à titre d'exemple, Margaret Freeman dans *Critical Insights: Emily Dickinson* :

Characteristic of Dickinson's poetic style are her reversals of syntactic elements. Although normal English syntax order is subject, verb, object (SVO), she will often put the object before the subject (OSV), as in the line "Bloom I strove to raise" (*On the bleakness of my lot*, H 164; F8625/J681), or between subject and verb (SOV) as in "Tell his Arrow sent -" (*Tell as a marksman were forgotten*, A 373; F1 148y4/J1 152). In these examples, the agency of the subject indicates which order is the grammatically correct one. Dickinson also shortens her poetic discourse, not only through colloquial elisions of vowels, as we have seen, but also by dropping any words that are not absolutely necessary for comprehension. (Freeman, 2010, p. 10)

Certains poèmes n'ont pas de forme fixe, mais nombre d'entre eux sont des *hymnes*, la forme privilégiée par l'auteure, qui consiste en une alternance de tétramètres et de trimètres iambiques⁴ regroupés en quatrains – 8 / 6 / 8 / 6 pour le *common meter* qu'elle emploie couramment, 8 / 8 / 8 / 8 et 6 / 6 / 8 / 6, respectivement, pour le *long* et le *short meter*, qu'elle utilise également à

⁴ L'iambe, en métrique anglaise, correspond à une syllabe courte suivie d'une syllabe longue, qui sont notées de la manière suivante : $\sim \text{—}$. Un tétramètre iambique consiste en une série de quatre iambes, donc huit syllabes. En ce sens, même si la correspondance n'est pas exacte, on peut traduire le tétramètre iambique par un octosyllabe, car si la poésie française ne tient pas compte de l'accentuation (et donc du nombre de syllabes accentuées), le tétramètre iambique régulier (quatre syllabes non accentuées et quatre syllabes non accentuées) comprend le même nombre de syllabes total que l'octosyllabe. Le trimètre iambique comprend quant à lui trois iambes, donc un total de six syllabes dont trois accentuées, de sorte que nous privilégions l'hexamètre pour le traduire en français. Le poème *I felt a Funeral, in my Brain*, un hymne, est formé de quatrains alternant entre les tétramètres et les trimètres iambiques : beCAUSE i COULD not STOP for DEATH (tétramètre) / he KINDly STOPPED for ME (trimètre) : $\sim \text{—} \sim \text{—} \sim \text{—} \sim \text{—} / \sim \text{—} \sim \text{—} \sim \text{—}$, et ainsi de suite. Notons que Dickinson n'utilise pas que l'iambe. Un vers peut être trochaïque (une longue suivie d'une courte), anapestique (deux courtes suivies d'une longue) ou dactylique (une longue suivie de deux courtes) pour ne citer que quelques possibilités. Certains vers sont également irréguliers (comprenant, par exemple, des iambes et des trochées). Pour plus de détails, voir notamment Alfred Corn, *The Poem's Heartbeat*, 2005.

l'occasion. Dickinson emploie généralement une forme volontairement imparfaite de rime qu'on nomme *slant rhyme* ou *half rhyme*, c'est-à-dire une « rime » consonantique ou assonantique (qui fait rimer des sons similaires, consonnes ou voyelles, mais pas nécessairement les deux). Dickinson utilise très souvent la *pararhyme*, qui fait rimer des consonnes identiques (antéposées ou postposées à la dernière voyelle accentuée) à partir de voyelles parfois légèrement différentes, comme *doom* et *door* ([doom] et [dohr]) : en l'occurrence, les consonnes « d », antéposées, sont identiques. Les voyelles diffèrent phonétiquement, mais pas visuellement. Ces rimes ne doivent pas être envisagées comme une faiblesse stylistique, comme l'explique notamment Philip Hobsbaum (*Meter, Rhythm and Verse Form*, 1996) : « They have been called “partial”, but that makes them sound as though they were in some way a mistake rather than, as they are, an achievement. The technical term is pararhyme. This is one of the key ways out of the slavery to full rhyme which has limited so much verse in the past, and some cases done violence to the language » (Hobsbaum, 1996, p. 46)⁵.

En outre, les poèmes de Dickinson ne comprennent souvent qu'un ou deux quatrains, qui paraissent d'autant plus brefs et expéditifs que la poétesse privilégie les monosyllabes et les bisyllabes, qui contribuent à l'impression de légèreté qui émane de son œuvre.

Dans les manuscrits, les vers ne correspondent pas nécessairement à la division rythmique des poèmes. Si l'on observe, à titre d'exemple, la version manuscrite du poème *I felt a Funeral, in my Brain*, on constate que les renvois à la ligne ne correspondent pas à la division en tétramètres et trimètres iambiques de ce poème :

⁵ John Hollander, dans *Rhyme's Reason*, exprime la même idée « A rhyme is stronger when the final words / Seem less alike than pairs of mated birds » (2001, p. 14).

280 (Troisième strophe, dans l'édition Johnson)⁶

And then I heard them lift a box (8)
And creak across my Soul (6)
With those same boots of lead again (8)
Then Space began to toll (6)

Mais dans la version manuscrite :

And then I heard them lift
A box
And creak across my
Soul
With those same boots of
Lead again
Then Space began to toll.

En outre, les manuscrits, fascinants d'un point de vue esthétique, ont été rédigés sur divers morceaux de papier, des enveloppes, notamment, et présentent des fantaisies calligraphiques, des dispositions spatiales et des espacements variés⁷.

Ces caractéristiques des manuscrits ont fait l'objet de nombreux débats à partir des années 1980, quand s'est manifestée de manière insistante la volonté de restituer les poèmes de Dickinson dans leur version originale, non retouchée par les éditeurs. À ce sujet, la publication des manuscrits d'Emily Dickinson par Ralph William Franklin en 1982 (*The Manuscript Books of Emily Dickinson*), a permis de constater l'étendue des modifications apportées aux manuscrits dans les différentes versions typographiées depuis l'édition de 1890. Certains critiques,

⁶ Édition de référence du présent mémoire. À défaut d'un titre, nous précisons le numéro de référence des poèmes. Ici, 280 dans l'édition de Johnson.

⁷ V. notamment Bervin et Werner, *The Georgous Nothings*, 2013 pour les facsimilés des poèmes rédigés sur des enveloppes et divers autres médiums.

animés par l'idée qu'aucune des particularités présentes dans les manuscrits – longueur des tirets cadratins, disposition des mots sur la page, ornements calligraphiques, lettres majuscules, espaces entre les caractères et division des lignes, notamment – affirment que toutes les éditions typographiées trahissent et appauvrissent l'œuvre de l'auteure. Dans *Open me Carefully: Emily Dickinson's intimate letters to Susan Huntington Dickinson*, Martha Nell Smith et Louise Helen Hart affirment, à titre d'exemple : « All of Dickinson's letters and poems are handwritten, and certain manuscript features – calligraphic orthography, punctuation, capitalization and line breaks – help to convey meaning. [...] Dickinson used the page itself, and the placement of words in relation to embossments, attachments, and margins to convey meaning » (1998, p. XXIII). Une approche similaire a engendré le projet de Jen Bervin et Martha Werner, *The Gorgeous Nothings* (2013), qui proposent une édition en fac-similé des poèmes que Dickinson a rédigés sur des enveloppes.

Dans un autre ouvrage, *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson* (1992), Martha Nell Smith défend l'idée que des limitations techniques quant à la reproduction typographiée ne suffisent pas à expliquer la disparition complète de la palette avant-gardiste de moyens littéraires employés dans ses manuscrits par Emily Dickinson. Selon elle, les raisons principales de cette « mutilation⁸ » serait l'incapacité, dans l'horizon d'attente⁹ étriqué de l'époque, de reconnaître à la

⁸ Voir *Rowing in Eden*, pp. 29-30.

⁹ Nous employons ce terme au sens que lui donne Hans Robert Jauss sans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, 1978 : « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (1978, p. 49).

poétesse une telle originalité, mais également une manipulation éditoriale de l'œuvre marquée par des « effacements et déguisements¹⁰ » :

By changing lineation, punctuation and spelling (especially her calligraphic orthography), by deleting sections of poems and deleting sections of letters, by titling untitled poems, by selectively regrouping poems into “safe” standard categories or regrouping the documents to divorce poems from the context of their original presentations in letters or fascicles, and even by redecorating the walls of her room to showcase rumors about love unrequited, editors, critics and biographers have rearranged Dickinson’s literary and biographical records to emphasize her timidities and to erase her aggressiveness. Instead of closing off Dickinson’s texts and life by translating her irregularities into regular forms easier to read (variously shaped and angled dashes into uniform typeface and reclusion into profound disappointment or neurosis), this study advocates a careful consciousness regarding that which, so obvious, may well be taken for granted: how notions of who the author is (biography) influence the kind of book editors and publishers imagine making from her work (reproduction) [...] (Nell Smith, 1992, pp. 48-49).

La manipulation éditoriale de l'œuvre de Dickinson s'explique, pour Nell Smith, par le caractère patriarcal de l'institution : « By her handwritten productions, she deprived a primarily male corps of its copyright on what constitutes serious poetic techniques » (1992, p. 60). Un tel point de vue rejoint tout à fait celui que défend Kathryn Sutherland dans « Speaking Commas / Reading Commas: Punctuating Mansfield Park¹¹ », où elle explique que la pratique éditoriale (masculine) a longtemps impliqué une visée corrective quand l'auteure était une femme, son texte étant perçu comme une « forme textuelle

¹⁰ En référence au titre du premier chapitre de *Rowing in Eden*, « Erasures, Disguises, Definitions ».

¹¹ Kathryn Sutherland « Speaking Commas / Reading Commas: Punctuating Mansfield Park » in *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, 2000.

corrompue » : « In traditional textual criticism, [there is] an unexamined assumption that authorial practice and textual corruption shared a common identity when the author was female » (Sutherland, 1999, p. 217). Ces avenues critiques ont connu une certaine fortune. Elles ont été reprises et développées, non seulement par Werner et Bervin, mais également par Ellen Louise Hart (*New Approaches to Editing Emily Dickinson*, 1996) et Virginia Jackson (*Dickinson's Misery*, 2005).

Toutefois, Domnhall Mitchell, dans *Measures of Possibility: Emily Dickinson's Manuscripts* (2005), s'attaque méthodiquement à de telles affirmations qu'il déclare anachroniques et tendancieuses : « Do Dickinson's autographs anticipate the attention given to the meaningful potential of writing's graphic dimension in modernist writers, or does modernist writing create a lens through which such an image of Dickinson is projected? » (Mitchell, 2005, p. 3). Selon lui, percevoir les manuscrits comme des « calligrammes » et déclarer significatifs, notamment, l'utilisation inusuelle de l'espace de la page, la calligraphie, la division irrégulière des vers, la longueur des tirets, les fantaisies graphiques et les alinéas, nie la réalité historique et ne résiste pas à un examen détaillé. Il montre que des espaces, jugés volontaires par certains critiques, s'expliquent simplement par une contrainte physique présente sur les enveloppes où Dickinson rédigeait, ce qu'un examen trop rapide des photocopies des manuscrits (dans l'édition Franklin) ne révèle pas : « We return again to the problem of blank spaces », écrit-il en commentant la disposition spatiale du poème *Title divine—is mine!*, qui est suffisamment long pour être rédigé sur deux feuilles qui présentent les mêmes particularités spatiales, « [...] in the first instance she avoids the raised edges of the "PARIS" name by beginning just below it; in the second instance, she misses it by moving about 1.9 cm horizontally into the page before continuing the incomplete line from the first page » (2005, p. 50). Le

seul examen de l'édition Franklin pourrait laisser croire, en l'occurrence, qu'une espace avait été volontairement placée par l'auteure à l'endroit où le mot « PARIS » apparaît sur l'enveloppe, à la première et à la deuxième pages.

Idem de la division irrégulière de certains vers¹², qui s'explique par une tendance, chez la poétesse, à largement espacer les mots, de sorte que, manquant d'espace, elle termine le vers à la ligne suivante. Mitchell montre bien que les contemporains de Dickinson décelaient immédiatement la division métrique de la poésie de l'auteure, sans s'inquiéter de la division spatiale des vers. Seul un regard moderne sur cette pratique aurait établi un doute quant à son caractère volontaire et potentiellement significatif.

L'examen approfondi des nombreux poèmes dont il existe plusieurs versions manuscrites, étayée sur l'ensemble de *Measures of Possibility*, permet à Mitchell de révéler les nombreuses variations graphiques et ainsi de démontrer la thèse d'une disposition volontaire et signifiante. Le résultat de son enquête est probant : certains poèmes en plusieurs exemplaires montrent des espacements largement différents entre les lettres, ou encore l'absence, entre deux versions, de fantaisies calligraphiques ou d'espacements jugés significatifs par certains critiques. D'ailleurs, comme l'explique Kelvin Everest¹³, l'association trop étroite entre le document matériel et le poème laisse planer le spectre d'une version ultime ou unique, tandis qu'en vérité : [A poem] cannot itself be thought of as existing in a single material document, nor as existing as a unity in a single mind or single group of minds » (Everest, p. 199), qu'il existe plutôt une identité formelle et transhistorique au poème, que le travail éditorial devra tenter de recréer.

¹² Voir les pages 14 et suivantes du prologue de *Measures of Possibility*.

¹³ Kelvin Everest, « Historical Reading and Editorial Practice » in *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, 2000.

Quoi qu'il en soit, la tentation de chercher (et de trouver) une volonté de signifier dans l'ensemble des particularités présentes dans les manuscrits serait en quelque sorte une réponse radicale aux premières éditions rectificatrices de l'œuvre. À l'édition de Loomis et Todd, envisagée comme une altération du texte original, correspond à l'inverse une sacralisation du manuscrit, c'est-à-dire l'hypothèse, non moins fausse, d'une pansignification : l'attribution d'un sens aux détails les plus fortuits et les plus anecdotiques.

En fait, ces deux attitudes s'expliquent largement par le refus de l'auteure de publier ses poèmes de son vivant. En l'absence d'une autorité éditoriale, les nombreux cahiers, enveloppes et feuillets où les poèmes ont été transcrits, parfois rapidement, tout travail d'édition, même le plus rigoureux, soulève des questions difficiles. Les éditions qui paraissent à partir du milieu du XX^e siècle (et notamment l'édition de référence de Thomas H. Johnson, 1955) ont tendance à éliminer les titres et les groupements thématiques qui sont manifestement des ajouts posthumes, mais à respecter le rassemblement en fascicules. La division métrique l'emporte sur la division visuelle ou spatiale des manuscrits. Enfin, l'absence générale des virgules et des points a été respectée et les majuscules ont été réintroduites.

Certes, des doutes demeurent à savoir si Emily Dickinson accordait véritablement une signification à ses tirets cadratins et à ses majuscules : les quelques versions publiées du vivant de l'auteure ne comprenaient pas de tirets et la poétesse, qui s'est alors insurgée contre certaines modifications lexicales, n'a nullement mentionné l'absence de tirets ou la division métrique dans ses lettres. Prenons, à titre d'exemple, le poème *The Snake* :

The Snake

A narmor fellow in the grass
Occasionally rides
You may have met him—did you not?
His notice instant is,

Lors de sa publication, Dickinson écrit à Higginson : « Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by punctuation. The third and fourth were one ». Il est fort tentant de s'appuyer sur cette citation afin d'affirmer que l'auteure refusait la publication pour éviter les manipulations éditoriales, mais Mitchell précise :

Critics (reasonably) share Dickinson's indignant tone in discussing this passage : Tom Paulin writes that her withdrawal from print "was partly caused by a wish never to see them subordinated to male editorial control." The protest is justified, but (like many apologies) overstated, for Dickinson does not object to the rearrangement in its entirety but to a specific change at a particular point that altered the semantic trajectory of two lines. She does not distance herself from the title assigned by the newspaper, the discarded capitals, or the altered punctuation. In fact, it appears from her rebuttal that Dickinson may have ignored as many as seven changes before reacting to the imposition of the question mark [...] From a contemporary editorial standpoint, what fascinates is that Dickinson does *not* object to the lineation : she refers to the third and fourth lines, whereas in the extant manuscripts these take up (in chronological order) three and four rows of space. (Mitchell, 2005, pp. 32-33).

L'une des trois versions manuscrites du poème (1865), en effet, se lisait ainsi :

A narrow Fellow in
The Grass
Occasionally rides—
You may have met Him—
Did you not
His sudden notice his—

Une autre version manuscrite, datant probablement de 1872¹⁴, se présente ainsi :

A narrow Fellow
In the Grass
Occasionally rides—
You may have
met Him?
Did you not
His notice instant his—

Quoi qu'il en soit, malgré de possibles réticences, concernant la signification et l'importance des tirets cadratins, leur présence s'est imposée à partir de l'édition Johnson jusqu'à devenir un trait caractéristique de l'écriture dickinsonienne. Nous croyons que de nombreux poèmes en font un emploi créatif qui justifie leur présence dans les versions imprimées et nous aurons la chance, plus loin, de le préciser. Nous pensons également qu'un point d'équilibre raisonnable a été atteint entre les premières versions modifiées et la sacralisation tardive des manuscrits dès l'édition Johnson, sans que soient complètement résolus les divers problèmes associés à la typographie des textes originaux.

En traduction française, on observe une progression similaire, allant d'une tendance méliorative parfois fortement ethnocentrique¹⁵, marquant les premières

¹⁴ Selon Mitchell. Les transcriptions ces des deux poèmes sont prises dans *Measures of Possibility* aux pages 33 et 34.

traductions au milieu du XX^e siècle (moment où se relance l'intérêt pour Dickinson en Amérique et où commence son rayonnement international), jusqu'à une tendance se rapprochant quelque peu de la pansignification chez une traductrice comme Malroux. Nous allons donc maintenant proposer un panorama des traductions françaises de la poésie d'Emily Dickinson, panorama qui ne veut pas exhaustif, mais à partir duquel nous tenterons d'observer l'évolution des tendances qui marquent ces traductions, du milieu du vingtième siècle jusqu'à nos jours.

Quelques traductions, notamment celles de Felix Ansermoz-Dubois (1943)¹⁶ et celles de Jean Simon (1954)¹⁷, sans compter quelques poèmes traduits pour des anthologies, précèdent l'édition Johnson de 1955, et présentent par conséquent les traits caractéristiques des premières éditions américaines (c'est-à-dire de nombreuses manipulations éditoriales présentes dans les premières éditions anglaises). Elles ont certainement le mérite, entre autres, d'avoir rapidement reconnu la qualité du travail de la poétesse, à cette époque largement inconnue à l'extérieur des États-Unis (et même dans son pays natal).

En 1953, dix ans après Ansermoz-Dubois, Pierre Messiaen publie ses *Poèmes choisis*, s'appuyant encore sur les éditions de Mabel Loomis Todd et Higginson (1890) et sur celles de Martha Dickinson Bianchi (1946). Dans son projet de traduction, Messiaen juge nécessaire d'introduire l'auteure au public français, de sorte que dans sa préface¹⁸, il s'attarde longuement sur sa biographie.

¹⁵ Nous utilisons ce terme en référence au texte d'Antoine Berman (« Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle »), pour qui le terme signifie, en traduction, « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes, à ses valeurs, et considère ce qui est situé en-dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture (Berman, 1984b, p. 110).

¹⁶ Félix Ansermoz, *Choix de poèmes*, 1943. Cet auteur a proposé de nouvelles traductions en 1986 en compagnie de Violette Ansermoz-Dubois (*Poèmes*).

¹⁷ Jean Simon, *Poèmes, avant-propos et traductions*, 1954.

¹⁸ V. Pierre Messiaen, *Poèmes choisis*, 1953, pp. 5-25 pour la présentation biographique.

Sa présentation s'appuie sur le mythe de la nonne d'Amherst, fort en vogue à l'époque, qui consiste à alimenter la curiosité envers l'auteure en insistant sur le caractère singulier de sa réclusion, de sa solitude et du mystère qui entoure la création de son œuvre, tout en accentuant l'étrangeté de sa misanthropie. Messiaen présente les poèmes de Dickinson en s'appuyant sur des regroupements thématiques artificiels (« l'amour », « la nature », « le temps et l'éternité », par exemple) que proposaient les éditeurs américains avant Johnson.

Or, insister sur le caractère unique de la poésie de Dickinson n'empêche pas le traducteur de critiquer les faiblesses et défauts présents dans sa poésie, et d'offrir en traduction une version corrigée. Messiaen reconnaît, par exemple, le caractère posthume des titres ajoutés par les éditeurs, mais les considérant utiles, choisit de les traduire pour sa version française, s'inscrivant clairement dans une tradition qui consiste à normaliser la poésie dickinsonienne, à la façonner pour qu'elle puisse correspondre à l'horizon d'attente de son public. Messiaen redresse la grammaire et la syntaxe, comble les ellipses, qu'il perçoit comme « de légères bavures » (1953, p. 58). Il s'intéresse moins à la forme qu'à la puissance évocatrice, à l'expression et aux thèmes romantiques qui donnent lieu aux regroupements thématiques des poèmes.

En outre, Messiaen choisit de présenter les poèmes dans une version certes versifiée, mais sans formes fixes, vers rimés ou mètres constants. La ponctuation et les majuscules sont rectifiées, tel qu'en témoigne l'exemple suivant, qui permet également de constater les modifications apportées par Martha Dickinson Bianchi en comparaison avec l'édition Johnson :

<p>27 – VI- <i>Other Poems</i> (Bianchi, 1946)</p> <p>I dwell in Possibility, A fairer House than Prose, More numerous of Windows, Superior of Doors. Of Chambers, as the cedars— Impregnable of eye; And for an everlasting roof The gables of the sky. Of visitors—the fairest— For occupation—this— The spreading wide my narrow hands To gather Paradise.</p> <p>657 (Johnson)</p> <p>I dwell in Possibility— A fairer House than Prose— More numerous of Windows— Superior—for Doors—</p> <p>Of Chambers as the Cedars— Impregnable of Eye— And for an Everlasting Roof The Gambrels of the Sky—</p> <p>Of Visitors—the fairest— For Occupation—This— The spreading wide my narrow Hands To gather Paradise—</p>	<p>Messiaen, 1953</p> <p>J'habite dans la Possibilité, Une maison plus belle que la Prose, Avec des fenêtres plus nombreuses Et des fenêtres plus hautes. Les chambres ressemblent aux cèdres, L'œil ne peut s'en emparer; Comme toit éternel, Elle a les pignons du ciel. Comme, visiteurs les plus beaux; Comme occupation, celle-ci, Étendre toutes larges mes étroites mains Pour embrasser le Paradis.</p>
---	--

Contrairement aux traductions de Messiaen, celles de Paul Zweig et de Claude Berger (*Twenty Poems, vingt poèmes*, 1963) utilisent l'édition Johnson comme référence. Par conséquent, les poètes peuvent tenir compte des

majuscules, des tirets cadratins et d'une transcription des vers plus proche des versions manuscrites. Ils découvrent l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui, qualifiant déjà, dans la préface de leur recueil, son vers d'« elliptique et tendu » (Zweig, 1963, p. 6) et décrivant sa poésie en ces termes : « Son œuvre poétique frappe d'abord par les contrastes formels. Les poèmes sont courts, souvent fragmentaires. Ils dépassent rarement plusieurs quatrains; il est fréquent qu'un début étonnant s'achève par des vers relâchés, comme si l'inspiration n'avait pu se présenter que par de brefs éclairs » (1963, p. 7).

Un jugement sévère concernant certains aspects de l'œuvre de Dickinson caractérise les éditions et les traductions jusqu'aux années 1980-90 et Zweig et Berger n'échappent pas à cette tendance, déclarant notamment qu'

une grande partie de son œuvre est loin d'être de premier ordre. Souvent les poèmes ne sont qu'un assemblage habile de mots, de procédés, de conventions poétiques; d'autres sont confus et obscurs; d'autres encore n'ont pu être menés au-delà du brouillon. Un autre contraste apparaît donc entre la valeur de certains poèmes et la médiocrité de la plupart des autres (1963, pp. 7-8).

Zweig et Berger ont immédiatement perçu l'importance de la ponctuation, des majuscules et des tirets, et après avoir critiqué les « corrections plus ou moins malheureuses qui ont pullulé dans les recueils antérieurs » (1963, p. 7), ils mentionnent que

ce dosage savant de tirets, parmi lesquels se retrouvent à l'occasion des signes conventionnels, n'est nullement excentrique. Par les tirets, Emily Dickinson parvient à

imposer un rythme de lecture; [...]. En fait, la mise en page qu'implique sa ponctuation est aussi soignée et aussi calculée de celle d'un Mallarmé. Un vers comme : *Diadems—drop—and Doges—surrender—* est littéralement sculpté par les tirets; chaque mot est posé, et le poète donne l'impression presque de travailler ses mots comme des pierres précieuses. (1963, pp. 14-15)

Observons, à titre d'exemple, leur traduction du poème *I heard a Fly buzz—when I died—*¹⁹ :

Zweig et Berger, 1963

J'entendis une Mouche bourdonner — quand je mourus —
Le Calme dans la Chambre
Était comme le Calme dans l'Air —
Entre les Soubresauts de l'Orage —

Les Yeux alentour — essorés, secs —
Et les souffles retenus
Pour le dernier Assaut — lorsque le Roi
Apparaîtrait — dans la Chambre —

Je léguais mes Menus Objets — et Donnais
Cette part de moi
Qui se peut donner — et c'est lors
Qu'une Mouche s'interposa —

Avec un Bourdonnement Bleu — incertain, trébuchant —
Entre la lumière — et moi —
Et puis les Vitres s'évanouirent — et puis
Je n'y vis plus pour voir —

¹⁹ Les vers de ce poème sont trop longs pour que nous présentions le poème anglais et le poème traduit côte-à-côte sans réduire de manière excessive la taille de la police.

465 (Johnson)

I heard a Fly buzz—when I died—
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air—
Between the Heaves of Storm—

The Eyes around—had wrung them dry—
And Breaths were gathering firm
For that last Onset—when the King
Be witnessed—in the Room—

I willed my Keepsakes—Signed away
What portion of me be
Assignable—and then it was
There interposed a Fly—

With Blue—uncertain stumbling Buzz—
Between the light—and me—
And then the Windows failed—and then
I could not see to see—

Zweig et Berger proposent une version française très proche de l'original anglais, non seulement du point de vue de la ponctuation, mais également de par leur volonté manifeste de reproduire la syntaxe souvent irrégulière de Dickinson (d'ailleurs particulièrement remarquable dans ce poème). Certes, la troisième strophe, par exemple, montre une forme de redressement de la syntaxe, plus paratactique et elliptique dans le poème original, notamment en raison de l'ajout, en français, d'une coordination au vers neuf (« et »), d'un pronom relatif (« qui ») au vers onze et d'une conjonction de subordination (« que ») au vers douze. Il n'en demeure pas moins que, tôt dans l'histoire des traductions d'Emily Dickinson en français, apparaît une traduction sensible aux particularités stylistiques dont même les lecteurs anglophones de l'auteure n'étaient pas

conscients moins d'une décennie plus tôt (l'édition Johnson n'étant parue qu'en 1955).

Même les répétitions (en particulier celles qui touchent les conjonctions de coordination), qui souvent donnent aux poèmes de Dickinson une simplicité volontaire, apparaissent dans les traductions de Zweig et Berger. Ils se refusent ainsi à l'ennoblissement²⁰ qui était sensible dans les traductions de Messiaen (et le seront ensuite dans celles de Forgue, notamment). Que l'on compare, par exemple, les trois derniers vers de l'original et de leur traduction par Zweig et Berger, à ce propos :

Between the light— and me— And then the Windows failed— and then I could not see to see—	Entre la lumière — et ²¹ moi — Et puis les Vitres s'évanouirent — et puis Je n'y vis plus pour voir —
---	---

Par contraste, les traductions de Guy-Jean Forgue, publiées en 1970²² s'éloignent du modèle choisi par Zweig et Berger en ce qui a trait aux caractéristiques formelles de l'œuvre de Dickinson. Forgue rédige une préface substantielle en guise de liminaire à ses traductions recueillies dans *Poems=Poèmes*. Il prend d'entrée de jeu ses distances par rapport à l'approche biographique : « D'emblée, Dickinson nous met en garde : "La biographie, quelle bêtise" » (1970, p. 15), Forgue situe le projet poétique dickinsonien sur deux axes principaux : « C'est dans l'atmosphère romantique et dans l'éducation religieuse de sa jeunesse [...] qu'il faut chercher les clefs de cette poésie dans ce qu'elle a de

²⁰ Pour emprunter le terme d'Antoine Berman (« La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, 4, 1985, pp. 67-81 »).

²¹ Nous avons ajouté les caractères gras.

²² Guy Jean Forgue, *Poems=Poèmes*, 1970.

plus original » (1970, pp. 19-20), ou plus précisément, dans la conjonction desdits axes, que représente la nature au sens de Baudelaire, Wordsworth et des transcendentalistes (c'est-à-dire la nature entendue dans un sens mystique ou religieux) : « Son art tient lieu de religion » (1970, p. 31), ajoute-t-il d'ailleurs à cet égard. La nature prend la forme du théâtre mystique où se projettent ses espoirs, ses craintes et ses tourments. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de voir Forgue, traducteur, s'intéresser aux thèmes plutôt qu'à la forme et au style poétiques, qu'il juge avec sévérité :

Si je réserve pour la fin la forme poétique adoptée par Dickinson, c'est qu'elle présente des problèmes ardues et suscite des objections majeures. Que de condamnations, depuis le correct Higginson qui trouvait ce style irrégulier, saccadé, fantasque, jusqu'aux interventions des éditeurs choqués par telle rime imparfaite et tel vocable insolite! Disons tout de suite que les poèmes représentés ici ne sont pas les moins bons; et pourtant, aucun lecteur ne pourra rester insensible à leurs imperfections. Le vers de Dickinson chante rarement; il se retient mieux par l'image ou la tonalité que par les qualités prosodiques. (Forgue, 1970, p. 33)

Forgue concentre donc ses efforts sur l'aspect qui lui semble le plus important, c'est-à-dire l'image et la force évocatrice du mot. Il choisit de traduire en vers, mais sans employer de formes fixes. Sans s'astreindre à un mètre régulier, il respecte la volonté de resserrement et d'économie qu'il reconnaît comme l'une des caractéristiques du style dickinsonien, mais ne traduit pas en vers rimés. Il n'en demeure pas moins que, malgré l'importance seconde accordée à la forme et le jugement négatif porté sur ce qu'il considère comme des irrégularités formelles, Forgue emploie le tiret cadratin (quoiqu'avec parcimonie, préférant souvent la virgule ou le point). Il ajoute toutefois des marques de ponctuation qui tendent à atténuer le caractère fragmentaire des poèmes originaux

ou à établir des liens logiques et il choisit de ne pas d'ajouter les majuscules en français.

À titre d'exemple, observons sa traduction du poème *One need not be a Chamber—to be Haunted—* :

670 (Johnson)

One need not be a Chamber—to be Haunted—
One need not be a House—
The Brain has Corridors—surpassing
Material Place—

Far safer, of a Midnight Meeting
External Ghost
Than its interior Confronting—
That Cooler Host.

Far safer, through an Abbey gallop,
The Stones a' chase—
Than Unarmed, one's a'self encounter—
In lonesome Place—

Ourself behind ourself, concealed—
Should startle most—
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.

The Body—borrows a Revolver—
He bolts the Door—
O'erlooking a superior spectre—
Or More—

Forgue, 1970

Pour être hanté nul besoin n'est de chambre,
Nul besoin de maison :

Les couloirs du cerveau l'emportent
Sur les lieux matériels.

Mieux vaut rencontrer à minuit
Un spectre visible
Que d'affronter, à l'intérieur,
Cet hôte — plus froid.

Mieux vaut traverser abbaye au galop,
Les pierres à ses trousses,
Que se rencontrer soi-même et sans armes
En un endroit désert.

Cet être caché par le Moi
Devrait bien plus nous effrayer :
Un assassin tapi chez nous
Serait une moindre horreur.

Le corps emprunte un revolver,
S'enferme à double tour —
Mais oublie un Spectre plus ample —
Ou pire encore —

Ce poème constitue un exemple extrême d'« hypotaxe syntaxique sans marquant », pour emprunter les termes de Laurence Bougault, qui les a elle-même empruntés à Tasnière²³, c'est-à-dire que les termes se suivent en pure juxtaposition, sans conjonctions de coordination ou de subordination. Le poème est criblé d'ellipses, notamment aux vers trois et quatre (*The Brain has Corridors—surpassing / Material Place—*), d'élisions (*a'chase, a'self, O'erlooking*) et de dislocations syntaxiques. Dans sa traduction, Forgeue cherche parfois à recréer cet effet, notamment en faisant l'ellipse de l'article au vers neuf (« Mieux vaut traverser abbaye au galop, »). De manière générale, toutefois, sa

²³ « L'hypotaxe sans marquant où les nœuds sont “sans marque morphologique de la subordination, de telle sorte qu'ils sont morphologiquement coordonnés” » (« Le rôle des blancs dans la constitution de l'acte d'écriture en poésie », 1996, p. 70).

traduction tend à faire disparaître l'hypotaxe (la deuxième strophe en est un excellent exemple), à réarranger l'ordre des mots, à ajouter des verbes et à combler les ellipses, à ponctuer de manière à ajouter des liens logiques (les « : » des vers deux et quatorze en témoignent), mais aussi à ennoblir – le premier vers en constitue un exemple (« Nul besoin n'est »), tout comme le vers treize où s'ajoute une référence freudienne avec « Moi » pour traduire *ourself*.

En 1984, Alain Bosquet publie *Les 100 plus belles pages de Emily Dickinson*, précédé d'une préface dans laquelle il questionne d'emblée le travail de « mise au point » éditoriale qui a mené aux premières publications de l'œuvre de Dickinson : « Elle a foi en sa spontanéité, et ne lui veut pas d'obstacle : à cet égard, elle est la première à avoir utilisé le vers libre et le poème sans ponctuation. Il faut donc se demander si tout le travail de “mise au point”, si généreusement entrepris après sa mort, était indispensable » (Bosquet, 1984, p. 8). Pourtant, Bosquet, qui perçoit l'originalité et l'avant-gardisme de la poésie dickinsonienne, à l'instar de Forgue, conçoit la forme comme étant « singulière » (p. 7) et « l'écriture », « capricieuse, et souvent négligente » (1984, p. 7). Malgré le fait qu'il a relevé les modifications éditoriales, il choisit de standardiser la ponctuation et les majuscules et de ne pas ajouter de tirets cadratins.

Bosquet envisage les particularités stylistiques de Dickinson comme une réappropriation personnelle du langage courant : « la convention peut, par un acte de confusion volontaire, mener à une “resacralisation” du langage; le sien est plus qu'original ou particulier : c'est un langage privé » (1984, p. 9). C'est d'ailleurs ainsi que Bosquet explique un phénomène que, plus tard, la critique Claire Patoyt²⁴ va étudier chez les différents traducteurs de Dickinson, soit les nombreuses « recatégorisations syntaxiques » (Patoyt, 2012, p. 656) présentes

²⁴ Claire Patoyt, « La traduction à l'épreuve des poèmes d'Emily Dickinson : l'impossible protocole? » dans *Meta*, vol. 57, no. 3, 2012.

dans l'œuvre de la poétesse : « Elle substantive quelques adjectifs, crée quatre ou cinq verbes à partir de noms communs, ajoute parfois le suffixe *-ly* (*-ment*) à un substantif, pour en faire un adverbe. À maintes reprises, et avec un rare bonheur, elle emploie un mot abstrait dans un sens concret. Elle dit, par exemple : “La pelouse est pleine de sud” » (Bosquet, 1984, p. 9). La réappropriation du lexique et de la grammaire à des fins poétiques, Bosquet l'associe au caractère privé d'une poésie qui n'était pas destinée à la publication; nous pourrions également percevoir ces phénomènes comme le signe privilégié d'une reconstitution de l'extériorité (de l'autre, du langage, de la nature) dans un espace intérieur (la chambre).

Bosquet n'a pas expliqué son projet traductif, se contentant, dans sa préface, d'introduire l'auteure et son œuvre. Il a toutefois traduit une centaine de poèmes (présentés sans les originaux) qui montrent une certaine tendance à la rationalisation (syntaxe, ponctuation, recatégorisations, notamment). Voici, à titre d'exemple, *I felt a Funeral, in my Brain*, (dont il ne traduit pas la dernière strophe) :

280 (Johnson)	Bosquet, 1984
I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading—treading—till it seemed That Sense was breaking through—	Je sentis des funérailles dans mon cerveau, Et le convoi qui allait et venait, Et qui marchait, marchait jusqu'au moment Où mes sens parurent se rompre.
And when they all were seated, A Service, like a Drum— Kept beating—beating—till I thought My Mind was going numb—	Et lorsque tous furent assis, Le service frappa, frappa Comme un tambour jusqu'au moment Où je crus que mon esprit se glaçait.
And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again,	Puis je les entendis soulever une caisse, Et crisser par-dessus mon âme, De nouveau, avec leurs bottes de plomb.

<p>Then Space—began to toll, As all the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race Wrecked, solitary, here— And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down— And hit a World, at every plunge, And Finished knowing—then—</p>	<p>Alors l'espace se mit à teinter Comme si tous cieux ne formaient qu'une cloche] L'Être une seule oreille. Moi et le silence une race étrange, Éteinte, solitaire mais ici.</p>
--	---

Les traductions de William English, Gérald Pfister et Margherita Guidacci, publiées sous le titre *Vivre avant l'éveil* en 1989, insistent, comme le titre le laisse pressentir, sur la dimension religieuse de la poésie d'Emily Dickinson. Dans la postface écrite par Margherita Guidacci, on lit : « De là l'atmosphère religieuse si nettement sensible dans ses poèmes : si présente, si pénétrante que parler de la "dimension religieuse" dans la poésie de Dickinson revient pratiquement à parler de sa poésie dans sa totalité » (Guidacci, 1989, p. 54). Pour ces traducteurs, l'œuvre dickinsonienne est une « expérience poético-religieuse » (1989, p. 55) : « il s'agit de l'expérience qu'une âme a d'elle-même » (1989, p. 55) et dont la chambre devient le lieu privilégié. La structure même des poèmes en témoignerait : ils sont tendus vers leur chute, leur énoncé final, où se situe la promesse d'une révélation. Qu'on observe, à cet égard, la chute du poème que nous venons d'aborder, *I felt a Funeral, in my Brain, (And finished knowing—then—)*, celle de *I heard a Fly buzz—when I died— (I could not see to see—)* ou encore *One need not be a Chamber—to be Haunted— (Or more—)*.

Dans sa postface aux traductions, Guidacci ne parle toutefois pas du projet de traduction qui a mené aux versions française de *Vivre avant l'éveil*.

Voici, à titre d'exemple, la traduction de *Safe in their Alabaster Chambers*—
proposée par English, Pfister et Guidacci :

216 (Johnson)

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning
And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—
Worlds scoop their Arcs—
And Firmaments—row—
Diadems—drop—and Doges—surrender—
Soundless as dots—on a Disc of Snow—

English, Pfister, Guidacci, 1989

En sûreté dans leurs Chambres d'Albâtre —
À l'abri du Matin, à l'abri de Midi —
Les humbles membres de la Résurrection dorment —
Sur des poutres de Satin — Sous un Toit de Pierre.

Les années tracent grandioses — leur croissant — au-dessus d'eux —
Des mondes parcourent leur Arc — des Firmaments — naviguent —
Des Diadèmes — tombent — des Doges — capitulent —
Silencieux comme poussières — sur un Disque de Neige —

English, Pfister et Guidacci, contrairement à Bosquet, choisissent de reproduire avec exactitude les tirets cadratins et les majuscules. Aucune ponctuation n'est ajoutée, outre la virgule du vers deux, qui sépare ce qui constituait deux vers distincts dans l'original, mais le point d'exclamation du vers

quatre disparaît au profit d'un point. L'allongement et la rationalisation demeurent quelque peu sensibles : au vers quatre, par exemple, le verbe « dorment » se retrouve en fin de vers au lieu de la position initiale qu'il occupait en anglais; les vers deux trois sont regroupés, ainsi que les vers sept et huit, de manière à former deux quatrains plutôt que deux quintiles. Enfin, des prépositions amènent en français des précisions absentes en anglais, notamment au vers quatre de la traduction « Sur des poutres de Satin — Sous un Toit de Pierre » (*Rafter of Satin—and Roof of Stone!*), de sorte que la parataxe se fait moins sensible en traduction que dans l'original. Quoi qu'il en soit, les traductions d'English, Pfister et Guidacci montrent une sensibilisation croissante, chez les traducteurs de Dickinson, au rôle prépondérant de la ponctuation et de l'aspect visuel des poèmes à l'intérieur des réseaux signifiants.

En 1986, la traductrice Charlotte Melançon a publié une première série de poèmes traduits d'Emily Dickinson dans « Emily Dickinson : 40 poèmes ». Ces traductions, qui évitent les tendances rectificatrices (syntaxiques, lexicales ou affectant la ponctuation) n'observent pas une métrique régulière et n'emploient pas de formes fixes, et à cette époque, ne reproduisent pas les majuscules des poèmes originaux, comme en témoigne, par exemple, cette traduction de *Death is a Dialogue between* :

976 (Johnson)	Charlotte Melançon, 1986
Death is a Dialogue between The Spirit and the Dust. "Dissolve" says Death—The Spirit: "Sir I have another Trust"—	La mort est un dialogue entre L'esprit et la cendre. « Dissous-toi » dit la mort—L'esprit : « Madame, J'ai une autre espérance »—
Death doubts it—Argues from the Ground— The Spirit turns away	La mort hésite — reprend sa plaidoirie— L'esprit lui tourne le dos

Just laying off for evidence An Overcoat of Clay.	Ne laissant pour témoin Qu'un manteau d'argile.
--	--

En 1991, toutefois, Melançon, publie un nouveau recueil de traductions intitulé *Escarmouches* dans lequel elle présente en préface son point de vue sur certains aspects cruciaux de l'esthétique dickinsonienne. Elle défend d'emblée l'idée que si Dickinson s'est toujours refusée à publier sa poésie en recueils, c'est aussi parce que les poèmes se trouvaient plutôt insérés dans ses lettres de ses fréquentes correspondances. Plutôt que déclarer les deux genres entièrement distincts, Melançon les associe, faisant de la lettre le mode privilégié et intime de transmission de la poésie, par opposition au recueil qui, lui, serait public et commun : « Pour préserver le caractère intime de sa poésie, elle choisit, au lieu du livre, objet nécessairement public et appelé au partage, la lettre gratuitement offerte à un seul destinataire [...] elle ne pouvait concevoir le poème que dans sa ponctualité, détaché de tout ensemble » (1991, p. 16). Melançon affirme encore qu'« avec les années, la frontière entre les deux genres s'abolira complètement, ou plutôt, lettre et poèmes se mueront en un troisième genre, qui ne sera ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre et qui pourtant tiendra un peu des deux comme dans un jeu de miroir » (1991, p. 9).

Cette conception de l'œuvre dickinsonienne prend toute son importance, dans l'optique de Charlotte Melançon, du fait que l'auteure, emmurée dans son manoir familial et à l'écart des relations humaines, fait de la lettre sa seule et unique voix : « La lettre, comme le poème, s'entend en se voyant », écrit-elle, expliquant ainsi l'emploi des tirets cadratins et des majuscules : « L'emploi systématique du tiret – jusqu'à une trentaine dans un seul poème –, tout en compensant les signes diacritiques absents, entraîne le découpage des vers en

séquences extrêmement courtes qui isolent le mots, ou les mots, en petits blocs serrés [...] Pour interpréter le tiret dickinsonien, il faut [...] le rythmer et l'entendre » (1991, p. 18). Curieuse poésie qui comporte une voix muette, une voix qu'il nous est donnée de voir et non d'entendre – dans le silence.

Ainsi, les traductions d'*Escarmouches*, encore une fois sans rime ou métrique régulière, deviennent-elles, en français, ces « idéogrammes » (1991, p. 19) qu'elle perçoit dans les poèmes anglais. Observons, à titre d'exemple, sa traduction de *Elysium is as far as to* (que nous avons également traduit dans le présent travail) :

1760 (Johnson)	Charlotte Melançon, 1991
Elysium is as far as to The very nearest Room If in that Room a Friend await Felicity or Doom—	L'Élysée n'est pas plus loin Que la Chambre d'à côté Si dans cette Chambre un Ami attend Félicité ou Jugement —
What fortitude the Soul contains, That it can so endure The accent of a coming Foot— The opening of a Door—	Qu'elle est forte l'Âme, Qui ainsi supporte Un bruit de pas qui s'approche — Un bruit de porte qui s'ouvre —

Melançon a choisi de ne pas systématiquement mettre la majuscule aux termes qui la comportent en anglais, omettant ici celles à *Foot* (« pas ») et *Door* (« porte ») aux vers sept et huit et elle choisit de créer une anaphore entre ces deux vers en traduisant à la fois *The accent of* et *The opening of* par « Un bruit de ». Peut-être cherche-t-elle ainsi à exprimer le contraste entre la douceur et la subtilité de l'approche (vers sept et huit) avec la force et la résilience de

« l'Âme », exprimées aux vers cinq et six par les termes *fortitude* et *endure*²⁵. Sa traduction de *What Inn is this*²⁶ montre cette fois une conformité exacte²⁷ en ce qui a trait à l'emploi de la ponctuation et des majuscules :

115 (Johnson)	Charlotte Melançon, 1991
What Inn is this	Quelle est cette Auberge
Where for the night	Où arrive la nuit
Peculiar Traveller comes?	Un Insolite Voyageur ?
Who is the Landlord?	Qui est l'Aubergiste ?
Where the maids?	Où sont les servantes ?
Behold, what curious rooms!	Regarde, quelles chambres étranges !
No ruddy fires on the hearth—	Ni feu dans l'âtre —
No brimming Tankards flow—	Ni Chopes débordantes —
Necromancer! Landlord!	Nécromancien ! Aubergiste !
Who are these below?	Qui sont-ils, ceux d'en-bas ?

De manière générale, Melançon traduit la poésie Dickinson de manière à reproduire le caractère fragmentaire, « bizarrement concentrés » (1991, p. 18), pour employer ses termes, des vers anglais. Elle montre une légère tendance, ici, à combler les ellipses, tels qu'en témoignent l'article « un » au vers trois et le verbe « sont » au vers cinq et parfois et à créer une syntaxe plus régulière, tel qu'on peut l'observer dans sa traduction de la troisième strophe de *I heard a Fly buzz—when I died—* (nos caractères gras) :

²⁵ Il est également possible que la traductrice ait choisi de répéter la formule « un bruit de » pour recréer l'effet de répétition graphique (en l'occurrence, syllabique) entre les termes *Foot* et *Door*.

²⁶ Que nous avons également traduit.

²⁷ Quoiqu'on puisse se poser la question à savoir si *Peculiar*, au vers trois (« Insolite », dans la version de Melançon), ne comporte une majuscule que parce qu'il s'agit en anglais du premier mot du vers.

465 (Johnson) (Troisième strophe)	Charlotte Melançon, 1991
I willed my Keepsakes—Signed away What portion of me be Assignable—and then it was There interposed a Fly—	J’avais distribué mes Choses — Cédé cette part de moi Qui est cessible — et c’est alors Que s’est immiscée une Mouche —

Sensible aux nuances d’une œuvre dont elle perçoit les subtilités non seulement lexicales, mais aussi graphiques, Charlotte Melançon, par ses traductions comme par ses commentaires sur l’œuvre d’Emily Dickinson, témoigne sans contredit de la manière dont la poétesse, à partir des années 1980 et 1990, acquiert la réputation d’écrivaine avant-gardiste dont les traits stylistiques, naguère jugés comme des imperfections, ont en vérité «une fonction pertinemment rhétorique » (1991, p. 18).

La même année qu’*Escarmouches* (1991) paraissent les traductions de Georges Tari, une quarantaine de poèmes publiés dans un recueil intitulé *Lettre au monde*. Sans préface, le recueil propose des poèmes un peu moins connus et donc moins traduits (aucun des poèmes le caractère laconique de la poétesse américaine, Tari choisit surtout (mais pas exclusivement) des poèmes très courts, constitués seulement de quelques vers et d’une ou deux strophes.

Sa traduction de *Glory is that bright tragic thing*²⁸ montre l’importance qu’il accorde à l’économie lexicale. Si le poème anglais ne compte que vingt-mots, la traduction, n’en compte à son tour que trente-et-un :

1660 (Johnson)	Tari (1991)
Glory is that bright tragic thing That for an instant	Gloire est cette chose très brillante Qui pour un instant

²⁸ Aucun des poèmes traduits par Tari n’a été traduit dans le présent travail.

Means Dominion— Warms some poor name That never felt the Sun, Gently replacing In oblivion—	Signifie Dominer — Réchauffe quelque pauvre nom Qui jamais encore n'avait senti le soleil, Puis tout doucement Le remplace En oubli —
---	--

Tari ajoute un vers, mais son objectif manifeste n'est pas d'allonger ou de déployer, mais d'éviter de traduire un vers de deux mots par un vers de cinq mots, favorisant en quelque sorte la présentation graphique étroite du poème au dépens du nombre total de vers. Dans ce poème, Tari met une majuscule aux mêmes termes que Dickinson et les tirets, aux mêmes endroits. Il s'accorde parfois une certaine liberté, tel qu'en témoigne la deuxième (et dernière) strophe de sa traduction de *Speech is one symptom of Affection* :

1681 (Johnson) Exists and its indorsement Is had within— Behold, said the Apostle, Yet had not seen!	Tari, 1991 Mais elle existe — et son authentification Toute intérieure — Regardez, disait l'Apôtre, Alors que lui-même n'avait pas encore vu!
--	---

Tari ajoute ici un tiret cadratin au premier vers de la deuxième strophe, de sorte qu'on peut conclure qu'il accorde à cette marque de ponctuation une fonction poétique. Il est possible qu'il ait voulu, en l'occurrence, séparer les éléments coordonnés qui, chez Dickinson, restent unis, mais dans un vers plus court, sans une séquence de six mots comme c'est le cas dans la traduction. Tari accorde clairement une importance à la présentation graphique des poèmes. Non seulement a-t-il choisi de traduire des poèmes courts, mais il dispose l'original au

centre de la page, perdu au centre d'une vaste espace blanc, et sa traduction, de manière symétrique, sur la page opposée.

S'il porte attention à l'économie des poèmes, et souvent aux ellipses, Tari ne traduit pas en utilisant une métrique régulière ou des rimes, comme le montre, par exemple, sa traduction du poème *The Butterfly upon the Sky*, un hymne (8 / 6 / 8 / 6) :

1521 (Johnson)	Tari, 1991
The Butterfly upon the Sky, That doesn't know its Name And hasn't any tax to pay And hasn't any Home Is just as high as you and I, And higher, I believe, So soar away and never sigh And that's the way to grieve—	Le Papillon qui sous le Ciel Ne connaît pas son Nom N'a aucune taxe à payer Et pas de Maison Est aussi haut que toi et moi Et, je crois même, plus haut — Aussi, sur l'air, élève-toi et ne soupire jamais, Que cela seul soit ta façon de te plaindre —

Les traductions publiées dans la foulée de celles de Tari montrent généralement une attention similaire portée à la fois à la ponctuation, à l'esthétique resserrée et à la présentation visuelle des poèmes. Pierre Leyris, par exemple, en 1995, publie quelques dizaines de traductions d'Emily Dickinson dans son *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIX^e siècle*. S'il n'explique pas son projet traductif dans sa préface, ses traductions ont le caractère elliptique, précipité et fragmentaire des poèmes originaux :

216 (Johnson)

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning

And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—
Worlds scoop their Arcs—
And Firmaments—row—
Diadems—drop—and Doges—surrender—
Soundless as dots—on a Disc of Snow—

Pierre Leyris, 1995

En sûreté dans leurs Chambres d'Albâtre —
Intouchés par l'Aurore —
Intouchés par Midi —
Gisent les doux ayants-droits à la Résurrection —
Chevrons de Satin — Toit de Pierre!

Passent en groupe les Années — dans le Croissant — au-dessus d'eux —
Les Mondes creusent leurs Arcs —
Et les Firmaments — croisent —
Les Diadèmes — tombent — et les Doges — se rendent —
Sans bruit, comme des points sur un Disque de Neige —

En 1996, Simone Normand et Marcelle Fonfreide²⁹ ont à leur tour publié des traductions qui, à l'instar du travail de Tari, tiennent compte de la ponctuation des poèmes anglais et de l'importance de leur laconisme. Dépourvu d'une préface ou d'une introduction, leur recueil de poèmes porte une attention toute particulière aux mots, sans s'intéresser aux grandes thématiques : « Ni la mode, ni les lectures ni les commentaires éventuels ne pouvaient avoir d'influence pour ce poète qui a une relation directe et exclusive avec les mots » (Normand et Fonfreide, 1996, quatrième de couverture). Cette approche confirme une tendance de plus en plus

²⁹ Simone Normand et Marcelle Fonfreide, *Emily Dickinson. 56 poèmes. Suivi de Trois lettres*, 1996.

marquée, dans les traductions de Dickinson, qui consiste à réduire le noyau significatif à l'unité lexicale. Comme Tari et Leyris, Normand et Fonfreide conservent la plupart des tirets cadratins (mais ajoutent un point final) et resserrent l'expression. Quant aux majuscules, les traductrices les ajoutent à la première lettre de certains mots, mais elles ne sont pas systématiques à cet égard : on constate, par exemple, qu'elles ont traduit *Visitors*, *This* et *Paradise*, à la troisième strophe, par « Visiteurs », « Ceci » et « Paradis », mais qu'elles ont traduit *Occupation* et *Hands* par « occupation » et « mains ».

Non rimés et sans mètres réguliers, leurs poèmes traduits reproduisent l'effet de fragmentation de l'œuvre américaine en insistant sur l'isolement des substantifs, juxtaposés et non coordonnés par les tirets cadratins, telle qu'en témoigne, à titre d'exemple, cette traduction de *I dwell in Possibility*— :

657 Johnson	Normand et Fonfreide, 1996
I dwell in Possibility— A fairer House than Prose— More numerous of Windows— Superior—for Doors—	Je demeure dans le Possible — Une maison plus belle que la Prose — Avec un plus grand nombre de Fenêtres — Une quantité de Portes —
Of Chambers as the Cedars— Impregnable of Eye— And for an Everlasting Roof The Gambrels of the Sky—	Des Salles comme des Cèdres Qui échappent à l'Oeil — Et pour Toit Éternel Les Voûtes du Ciel —
Of Visitors—the fairest— For Occupation—This— The spreading wide my narrow Hands To gather Paradise—	Des Visiteurs – les plus beaux — Et comme occupation — Ceci — J'ouvre tout grand mes mains étroites Pour embrasser le Paradis.

Plusieurs traducteurs récents, à l’instar de Charlotte Melançon, sont tout à la fois des traducteurs et des exégètes de l’œuvre d’Emily Dickinson. Ils publient des préfaces détaillées et des essais qui témoignent d’un sentiment de rapprochement avec la poétesse. Patrick Reumaux, par exemple, ressent « un magnétisme si puissant que même lui [Higginson, un correspondant de Dickinson] le percevait : “Je n’ai jamais rencontré quelqu’un qui m’ait autant vidé de ma force nerveuse. Sans que je la touche, elle me prenait tout mon influx” » (Reumaux, 1998, p. 12). Le sentiment d’une proximité avec l’auteure se traduit chez lui (et plus tard, nous le verrons, chez Claire Malroux) par une poésie qu’on pourrait qualifier d’intime : Reumaux se refuse à l’ennoblissement, choisissant, par exemple, le passé composé au lieu du passé simple et un vocabulaire plus courant. Voici sa traduction de *I heard a Fly buzz—when I died—* parue dans *Le paradis est aux choix. Paradise is of the Option* (1998) :

465 (Johnson)	Reumaux, 1998
I heard a Fly buzz—when I died— The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air— Between the Heaves of Storm—	J’ai entendu le bruit d’une Mouche — en mourant —] Le Silence dans la Chambre Était comme le Silence de l’air — Entre les Bouffées de Tempête —
The Eyes around—had wrung them dry— And Breaths were gathering firm For that last Onset—when the King Be witnessed—in the Room—	Les Yeux autour — en étaient secs — Et les Souffles se recueillaient En vue de l’ultime Assaut — quand la Reine]
I willed my Keepsakes—Signed away What portion of me be Assignable—and then it was There interposed a Fly—	Serait vue — dans la Chambre — J’ai légué ce qui m’était Cher — Cédé La partie de moi-même Cessible — Et c’est alors Qu’une Mouche s’est interposée —
With Blue—uncertain stumbling Buzz— Between the light—and me— And then the Windows failed—and then I could not see to see—	Avec un Bruit Bleu, incertain, trébuchant— Entre la lumière — et moi — Ensuite les Fenêtres sont devenues floues Et j’ai perdu de vue la vue —

Chez l'écrivaine Claire Malroux, peut-être la plus connue des traductrices de Dickinson, l'essence du travail poétique dickinsonien repose dans la « forge intérieure » où rayonne une « âme en incandescence », « un sanctuaire interdit, le lieu d'une activité sacrée transcendant celle du dieu du Feu [...] [qui] ne s'explique ni ne s'analyse; elle mérite le silence de la contemplation, un respect religieux » (Malroux, 2001, p. 9).

L'approche de Claire Malroux, à l'instar de celle de Reumaux, est intimiste. Dans *Chambre avec vue sur l'éternité* (2005), qui propose des traductions (lettres et poèmes) précédées et suivies d'essais portant sur la vie et l'œuvre de la poétesse, elle déclare d'emblée son projet motivé par un sentiment de rapprochement et de similitude (Malroux écrit elle aussi de la poésie) : « Nos langues se sont mêlées, nos écritures : quelle audace, déjà! J'ai cherché du mieux que j'ai pu à restituer son langage, sans rester à la surface des mots, en essayant de pénétrer l'épaisseur bruisante de sa création, de remonter à la source de ce qui chaque fois déclenchait en elle le désir d'écrire le poème ou la lettre » (2005, p. 11). Dans une entrevue réalisée pour le compte de l'*Emily Dickinson International Society Bulletin*, elle explique à Elizabeth Brunazzi que cette intimité avec l'auteure lui permet ensuite de disparaître en tant que traductrice pour se faire son véhicule dans une autre culture :

The "ideal" translator is one who ensures that a great poet speaks across cultural, linguistic and rhetorical frontiers; who maintains "transparency"; and who disappears to the extent possible in favor of the original poet's voice. The image that Malroux employs to describe her ideal of "transparency" is meditative, that of a contemplative mind: "a pool of water that sways but continues to reflect the other as faithfully as possible and that allows the reflection of the poet to recompose itself in the mind of the reader" (Brunazzi, 2004, pp. 3, 22).

Pour mener à bien son projet, Malroux a marché sur les pas de l'écrivaine. Dans *Chambre avec vue sur l'éternité*, elle commence donc par raconter son pèlerinage à Amherst, durant lequel elle a visité la demeure ancestrale de Dickinson, comme s'il s'agissait pour elle d'un lieu de mémoire. Curieusement, elle ne s'intéresse pas à la chambre où celle-ci s'est enfermée pour produire son œuvre : « J'ai fait plusieurs fois le tour de la demeure cossue en briques brunes, surmontée d'une tour carrée et agrémentée d'un jardin d'hiver. Plus que ce qu'elle recelait à l'intérieur m'intéressait le domaine », écrit-elle, avant de s'expliquer ainsi : « Dans sa poésie une même osmose s'établit entre le dedans et le dehors. Pour aussi profondément que l'on pénètre dans la chambre intime, parfois au cœur du vide, jamais on ne perd de vue la planète et ses irisations, comme vues de loin ou d'une cime » (2005, p. 21).

Dans un chapitre intitulé « Les appartements de l'âme », elle mentionne la quête d'une « clé » de l'œuvre, « un instrument qui me permettrait de m'introduire comme par effraction dans l'immense demeure qu'elle l'œuvre d'Emily » (2005, p. 128), avant d'y renoncer, déclarant qu'il s'agirait d'une folie, la demeure ayant été laissée grande ouverte et sans cloison. Malroux fait certainement ainsi référence au poème *I dwell in Possibility*—, mais également à *Doom is the House without the Door*— (deux poèmes que nous avons également traduits) qui posent précisément le problème de l'intériorité fermée / ouverte :

475 (Johnson)	Malroux, 2005
Doom is the House without the Door— 'Tis entered from the Sun— And then the Ladder's thrown away, Because Escape—is done—	Le Destin est la demeure sans Porte — On y entre par le Soleil — Après quoi on jette l'Échelle, Car l'Évasion — est faite —
'Tis varied by the Dream Of what they do outside— Where Squirrels play—and Berries die— And Hemlocks—bow—to God—	La variété vient du Rêve De ce qui a lieu dehors — Où joue l'Écureuil — où les Baies meurent—] Et les Sapins — ploient —devant Dieu —

Sa perspective sur l'intériorité chez Dickinson explique peut-être le choix, en l'occurrence, du mot « Destin » pour traduire *Doom*, dont la connotation négative crée en anglais un contraste entre les deux strophes qui constituent le poème. La première strophe suggère une vision apocalyptique de l'intériorité associée à un emprisonnement, tandis que la deuxième ouvre la chambre sur l'extériorité, comme le disait Malroux, « comme par osmose entre le dedans et le dehors » (2005, p. 21). Le rêve intérieur abolit les cloisons par l'intermédiaire d'un onirisme poétique placé sous l'égide de la divinité.

Malroux avait traduit *I dwell in Possibility*— en 1989 pour les éditions Belin, son premier recueil de traductions d'Emily Dickinson :

657 (Johnson)	Malroux, 1989
I dwell in Possibility— A fairer House than Prose— More numerous of Windows— Superior—for Doors—	J'habite le Possible — Maison Plus belle que la Prose — Aux croisées plus nombreuses — Aux Portes — plus hautes —
Of Chambers as the Cedars— Impregnable of Eye— And for an Everlasting Roof	Des Salles comme les Cèdres — Imprenables par l'Oeil —

The Gambrels of the Sky— Of Visitors—the fairest— For Occupation—This— The spreading wide my narrow Hands To gather Paradise—	Pour Toit Impérissable Les Combles du Ciel — Pour Visiteurs — les plus beaux — Mon Occupation — Ceci Déplier tout grands mes Doigts étroits Pour cueillir le Paradis —
---	---

Dans sa préface aux traductions de 1989, Malroux présente ce poème comme étant emblématique de l'entreprise poétique de Dickinson, qu'elle envisage comme une parole émergeant du néant : « Masquer ou combler les brèches avec les mots. Donner l'illusion de la présence. Construire une architecture transparente, mais inaltérable dans l'espace (*“J'habite le Possible... Pour toit impérissable — / Les Combles du Ciel”*). Le néant inspire jusqu'à l'économie générale du poème qui se présente comme découpé dans l'espace qui le cerne » (1989, p. 10). Cette perspective sur l'essence de la poésie dickinsonienne explique certains choix traductifs de Malroux, pour qui la présentation graphique du poème constitue un aspect crucial de son esthétique :

Un poème d'Emily Dickinson est d'abord un échafaudage graphique : des blocs, constitués en général de quatre vers (parfois on ne compte qu'un bloc), chaque vers étant souvent séparé du voisin par un tiret, ou divisé lui-même en segments. Langage de sténographe, a-t-on dit, ou de télégraphiste [...] Cette construction fait irrésistiblement surgir au regard du lecteur et dans son esprit (et il doit en être de même à l'oreille) des arches lancées sur le vide. La complète disparition de la ponctuation traditionnelle, utilisée au cours des années d'apprentissage, contribue à donner au poème son allure de pont suspendu ou de portée musicale. (1989, pp. 10-11)

Sa traduction, quoique sans mètre régulier et sans rimes, s'efforce ainsi de reproduire en français la disposition graphique de l'original. Outre le contre-rejet du premier vers et une syntaxe un peu moins disloquée que dans la version

originale (notamment aux vers trois et quatre, alors que *More numerous of Windows*— devient « Aux croisées plus nombreuses — » et *Superior—for Doors*— devient « Aux portes — plus hautes — »), sa traduction de *I dwell in Possibility*— correspond visuellement à l'original. Toutefois, quoique Malroux qualifie la poésie de Dickinson de « portée musicale », son travail de traduction ne porte pas spécifiquement sur les sonorités³⁰.

Dans *Une âme en incandescence* (2001), Malroux s'intéresse au personnage de Dickinson, à sa réclusion, sa rupture quasi complète avec la société de son temps, qu'elle explique comme un signe de son avant-gardisme. Elle la décrit comme la créatrice d'un « art tendu vers l'absolu, mais qui, dans son heurt douloureux avec le réel ouvre par contrecoup l'ère moderne de la discontinuité » (2001, p. 14). Dans cette optique, où l'œuvre revêt dans tous ses replis un caractère sacré, il convient de tenir compte de tous ses éléments et de ne rien rejeter du côté de l'aléatoire, de l'arbitraire ou de la maladresse. On entre ainsi dans l'ère de la pansignification, où même l'espace vide acquiert un potentiel significatif : « Le terme employé pour décrire le hiatus », écrit Malroux à la toute fin de sa préface d'*Une âme en incandescence*,

la déchirure, la négation du temps, est le mot *blank*. Il désigne un espace vide, lacunaire, impossible à combler – et il est assez significatif qu'il s'applique d'abord au papier, à l'écriture [...] Les vers sont suspendus dans l'espace, constellations musicales et sémantiques, laissant le sens circuler en tous sens comme l'air, d'où la nécessité de respecter une ponctuation susceptible de choquer encore certains [...] (2001, pp. 26-27).

³⁰ Qu'on prenne, par exemple, l'un des poèmes de Dickinson les plus connus pour son travail sur la musicalité, *Safe in their Alabaster Chambers*—. Le dernier vers, en anglais *Soundless as dots— on a Disc of Snow*— devient chez Malroux (1989) : « Sans bruit — sur un Disque Neigeux points minuscules — ». L'allitération croisée des sifflantes et des occlusives disparaît, la traductrice choisissant de mettre l'accent sur d'autres aspects, notamment, des questions lexicales.

Les traductions de Claire Malroux ont véritablement fait date et restent de nos jours une référence incontournable, non seulement en raison de leur richesse, mais également, tel que nous l'avons mentionné précédemment, parce qu'elle les accompagne de critiques et commentaires substantiels qui ont largement contribué à populariser Dickinson dans les milieux francophones.

Nous ne saurions passer sous silence, dans ce panorama, l'ouvrage majeur de Françoise Delphy, qui en 2009 a publié les *Poésies complètes* de Dickinson en français (versifiées, mais sans rime ou mètre régulier), après un travail colossal s'étendant sur plus de dix années.

Delphy déclare d'emblée le projet de traduire Dickinson comme une forme de « trahison », « d'impossibilité » (p. XXVIII), vu, notamment, la concision inhérente de la langue anglaise par rapport à la langue française : « La trahison est plus flagrante encore, on s'en doute, avec la poésie, et traduire celle d'Emily Dickinson relève de l'exégèse, souvent de l'acrobatie. L'anglais est plus concis, plus concret, plus rythmé que le français » (2009, p. XXVIII). Delphy enchaîne en affirmant qu'elle a voulu rester le plus fidèle possible au texte anglais « sauf lorsqu'un ajout ou une suppression était indispensable à la compréhension du texte français » et comme « garder le rythme du poème dickinsonien est impossible : [elle] a préféré tenter de donner un rythme propre au français » (p. XXVIII). Traduire Dickinson consiste pour elle en une série de compromis, vu, notamment, la densité signifiante de l'œuvre de l'Américaine : « Rendre l'émotion ressentie et casser le rythme, ou garder le rythme et fausser le sens? [...] Nous avons tâché, d'un bout à l'autre de cette traduction, de conjuguer la fidélité au texte et le désir d'offrir des poèmes lisibles en français » (2009, p. XXIV).

Du projet de traduction de Françoise Delphy résulte un ouvrage axé sur le transfert sémantique, la fluidité et la lisibilité des poèmes en français. Versifiés, mais non rimés et n’observant pas une métrique régulière, ses poèmes visent une rigoureuse conformité aux originaux, non seulement dans la traduction des termes, mais également en ce qui a trait aux majuscules et aux tirets cadratins :

280 (Johnson)	340 (Françoise Delphy)
<p>I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading—treading—till it seemed That Sense was breaking through—</p> <p>And when they all were seated, A Service, like a Drum— Kept beating—beating—till I thought My Mind was going numb—</p> <p>And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again, Then Space—began to toll,</p> <p>As all the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race Wrecked, solitary, here—</p> <p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down— And hit a World, at every plunge, And Finished knowing—then—</p>	<p>J’ai senti un Enterrement, dans mon Cerveau, Et des gens en Deuil allaient et venaient À pas lourds — incessants — au point qu’il me semble] Que tout Sens explosait —</p> <p>Et quand tous furent assis, Un Service, comme un Tambour — Martela — martela sans cesse — au point qu’il me sembla] Sentir mon esprit s’engourdir—]</p> <p>Et puis je les ai entendus soulever une Caisse Et traverser mon Âme en grinçant Avec, encore, ces mêmes Bottes de Plomb, Puis l’Espace — se mit à sonner le glas,</p> <p>Comme si tous les Cieux étaient une Cloche, Et l’Être, rien qu’un Oreille, Et Moi, et le Silence, une Race bizarre Échouée, solitaire, ici —</p> <p>Et puis une Planche de ma Raison, cassa, Et je tombai, tombai encore — Cognant une Monde, à chaque plongée, Et alors — je Perdis connaissance—</p>

Favorisant la lisibilité, Delphy atténue le caractère fragmentaire, « disjonctif » pour employer le terme de Christine Savinel (2010, p. 33), de la

poésie de Dickinson. Au vers vingt, par exemple, elle transforme la chute du poème, suspendu sur une conjonction de coordination dépourvue d'un élément postposé : *And Finished knowing—then—* devient ainsi « Et alors—je Perdis connaissance— », la traductrice opérant un réagencement des syntagmes (« alors » se retrouve en début de vers) qui crée un effet de clôture absent dans la version originale. Dans la dernière strophe, elle atténue l'anaphore créée par la répétition de la conjonction « et » en l'omettant au début du vers dix-neuf. En somme, la traduction de Delphy tend quelque peu vers la clarification (au vers trois, notamment), vise l'élégance dans l'expression française, aux dépens, toutefois, de l'esthétique de la disjonction sensible dans l'original. En ce sens, on pourrait dire qu'elle neutralise partiellement les systématismes de Dickinson.

Quelques rares traducteurs ont opté pour une version non seulement versifiée, mais observant également une métrique régulière, notamment Antoine de Vial³¹. Celui-ci ajoute des titres³² aux poèmes et ses vers, plus longs que les originaux, ne riment pas. Vial s'accorde plusieurs libertés dans ses traductions et ses poèmes s'éloignent donc parfois sensiblement des originaux : il ajoute ou soustrait des vers, des signes de ponctuations, des termes; parfois, il interprète et crée des métaphores différentes³³. Voici, à titre d'exemple, sa traduction de *Safe in their Alabaster Chambers—*, intitulée « Les silencieux » :

216 (Johnson)

³¹ Antoine de Vial, *Menus abîmes*, 2012.

³² Il écrit, à cet égard : « Cela fait partie de mon “souci d'introduire”, de piquer la curiosité d'un nouveau lecteur. Celui-ci saura les laisser au vestiaire une fois entré dans la “galaxie dickinsonienne” » (Vial, 2013, p. 10).

³³ Voir notamment, à cet effet, les deux derniers vers du poème ici-bas.

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning
And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—
Worlds scoop their Arcs—
And Firmaments—row—
Diadems—drop—and Doges—surrender—
Soundless as dots—on a Disc of Snow—

Antoine de Vial, 2012

Les silencieux (1859)

En sûreté dans leurs chambres d'albâtre —
Intouchés des matins —
Intouchés des midis —
Dorment les humbles membres
De la Résurrection
(Chevrons de satin et combles de pierre)

Immense — la ronde des ans —
Forme un croissant au-dessus d'eux :
Des univers creusent leurs courbes —
Et les firmaments rament —
Des diadèmes descendent —
Et des doges se rendent —

Quant à eux — sans bruit — ils se posent —
Comme flocons — sur un disque de neige —

*

D'un point de vue formel, notre propre projet de traduction, dans la lignée des travaux les plus récents, comporte d'emblée une réflexion portant sur les particularités des manuscrits, notamment : les tirets cadratins et les majuscules, qui demeurent, nous l'avons mentionné, au cœur des débats, mais auxquels nous accordons une valeur significative. Nous leur reconnaissons plusieurs fonctions différentes, mais complémentaires, dans les poèmes :

1. Le tiret cadratin s'inscrit dans l'énonciation comme un heurt incitant le lecteur à ne pas prononcer le vers de manière fluide, mais à marquer une pause imposant une variation du rythme. Souvent, vu le caractère liturgique de la poésie de Dickinson (nous insisterons plus loin sur l'importance du récitatif, du chant sacré chez Dickinson), le tiret cadratin peut également servir d'indication rythmique. Cette utilisation du tiret cadratin contribue largement au caractère disjoint et discontinu de la poésie dickinsonienne, tout en introduisant dans la lecture des ralentissements et des accélérations significatives. Les premiers vers du poème *I felt a Funeral, in my Brain*, et plus précisément les tirets des vers trois et sept (en italiques ici-bas), en sont un exemple probant. Les tirets y connotent tantôt la lourdeur du pas des célébrants, tantôt la lancinance douloureuse et pesante des battements de tambour, tout en forçant chaque fois le lecteur à ralentir sa lecture :

280 (Johnson)

I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading—treading—till it seemed
That Sense was breaking through—

And when they all were seated,
A Service, like a Drum—

Kept beating—beating—till I thought
My Mind was going numb—

2. Le tiret cadratin marque une association / dissociation sémantique entre deux termes ou idées : ils seraient à la fois joints, associés par le tiret, et disjoints, distancés par lui. Un tel procédé peut également affecter la chute d'un poème, à la différence qu'un vide, et non un autre terme, suit le tiret. La critique Christine Savinel précise dans « L'attente chez Dickinson », qu'« à cet égard, les tirets placés en fin de derniers vers ne diffèrent en rien de tous les autres, et instaurent le même mouvement d'oscillation entre valeur d'obstacle et signe de passage » (Savinel, 2010, p. 32). Dans tous les cas de figure, cette utilisation du tiret contribue à son tour à l'esthétique de l'isolement et de la fragmentation observée par de nombreux critiques et traducteurs, notamment par Antoine de Vial et Claire Malroux. Une telle pratique s'observe, de manière exemplaire, dans la dernière strophe du poème *I heard a Fly buzz—when I died—*, au vers quatorze (en italique) :

465 (Johnson)

[...]

With Blue—uncertain—stumbling Buzz—
Between the light—and me—
And then the Windows failed—and then
I could not see to see—

Ce poème porte sur un thème cher à Emily Dickinson, le passage de l'âme dans l'au-delà au moment du trépas, en l'occurrence perturbé par l'irruption d'une mouche. Son bruissement d'ailes et sa présence physique interrompent le processus et isolent l'âme du ciel, ce que vient représenter graphiquement le tiret

cadratin. En outre, les tirets sont plus nombreux dans la deuxième partie du poème que dans la première, alors que s’instaure une parataxe³⁴ uniquement engendrée par des conjonctions de coordination, de manière à reproduire syntaxiquement la disjonction créée par l’interférence de la mouche³⁵.

3. Le tiret cadratin sert, comme plus tard la majuscule, de procédé d’insistance. L’isolement des substantifs et des phrases souvent tronquées permet une mise en relief, comme l’exprime notamment John Lennard dans *The Poetry Handbook* : « Her constant isolation of words and phrases produces a needle-sharp rat-t-a-tatting emphasis that brings every component and observation into clear focus » (Lennard, 2006, p. 282). Les mots isolés par les tirets s’érigent tels des blocs monolithiques. Le procédé, écrit avec justesse Anne-Marie Fortier dans « De ce côté-ci des morts » est signe de l’« aspérité, [de la] grandeur de certaines choses qu’elle percevrait brusquement dans toute l’intensité de leur présence et qui, s’évanouissant, laisseraient derrière elles l’espace dévasté, c’est-à-dire l’immensité du vide creusé par le manque » (Fortier, 1994, p. 211).

4. En parallèle de l’esthétique de l’isolement et de la fragmentation, le tiret cadratin participe d’un phénomène de « rupture visuelle », pour emprunter cette fois les termes employés par Laurence Bougault eu égard aux blancs typographiques dans la poésie moderne : « Si le vers s’abstenait déjà de tout noircir l’espace de la page, la poésie moderne semble encore accentuer ces ruptures visuelles dans l’espace typographique » (Bougault, 1996, p. 68). Évidemment, le tiret n’est pas un « blanc » en soi; il consiste plutôt en une sorte de rature sans élément raturé, une négation de l’énonciation marquée par un trait.

³⁴ Laurence Bougault définit, après Tesnière, la parataxe : « Tesnière, quant à lui, comprend la parataxe comme coordination par opposition à l’hypotaxe comme subordination. » (Bougault, 1996, p.70).

³⁵ On notera au passage que le dernier tiret cadratin du poème offre quant à lui un excellent exemple de la première catégorie mentionnée (la suspension de l’idée).

Bougault ajoute d'ailleurs à cet égard, cette fois en commentant les *Illuminations* de Rimbaud : « [...] la *prolifération des tirets*, [semble] dessiner des trous au sein de la trame littéraire » (p. 68), exprimant ainsi comment le tiret peut, paradoxalement, *manifester visuellement* l'absence.

En ce sens, aussi, le tiret cadratin explique pourquoi de nombreux lecteurs contemporains, tel que Claire Malroux, associent la poésie de Dickinson avec la notion de silence. Charlotte Melançon écrivait elle aussi, dans *Escarmouches* : « Les poèmes de Dickinson tiennent de l'idéogramme : écrits pour l'œil plus que pour la voix, ils exigent le silence » (1992, pp. 18-19). Aron Kibédi-Varga fait un constat similaire pour l'ensemble de la poésie moderne : « la poésie est devenue, elle aussi, *muette* : elle ne se parle pas, elle se lit, la parole est remplacée par l'écriture [...] l'écrit, grâce aux jeux de la calligraphie et de la typographie, empiète sur le terrain du visuel. [...] le verbal s'installe délibérément dans le visuel pour effacer les limites, pour confondre les deux champs de notre perception, celui donc où l'écriture, loin de s'adresser uniquement à notre intelligence, tient à provoquer simultanément notre regard » (Kibédi-Varga, 1984, p. 160).

L'emploi des majuscules, autant que celui des tirets cadratins, mérite une attention particulière. Certes, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, il est possible que leur présence dans les manuscrits soit essentiellement fortuite, qu'elle ne revête aucun sens particulier et ne tienne qu'au hasard de la composition. Mitchell a montré, en outre, la variabilité de l'apparition de certaines majuscules entre les manuscrits et a expliqué certains cas par la division spatiale des vers. Cependant, si la majorité des éditions récentes choisissent de restituer, dans les versions typographiées, les majuscules présentes dans les manuscrits, c'est que contrairement au problème de la division spatiale / rythmique des vers,

un certain nombre de constantes ressortent de l'examen des manuscrits à cet égard, notamment :

1. Chez Dickinson, les substantifs, plus que toute autre catégorie grammaticale, prennent souvent une majuscule à la première lettre. Ce constat, ainsi qu'un examen des poèmes, nous permettent de suggérer que les majuscules ont notamment pour fonction de souligner les différents actants et entités, passifs ou actifs, lieux ou personnages. La première strophe de *Doom is the House without the Door—*, entre de nombreux autres exemples, permet d'illustrer ce procédé :

475 (Johnson)

Doom is the House without the Door—
'Tis entered from the Sun—
And then the Ladder's thrown away,
Because Escape—is done—

En l'occurrence, en plus des premiers mots de chaque vers, on retrouve une majuscule à tous les substantifs, et seulement à ces substantifs, ce qui n'est pas toujours vrai. Le poème *What Inn is this*, qui n'est pas rédigé, quant à lui, en employant une forme fixe ou suivant un mètre régulier, présente la particularité (compensatoire?) qu'on trouve une majuscule à la première lettre de certains substantifs (en l'occurrence, *Traveller*, *Landlord* et *Tankards*) au détriment d'autres substantifs (de *maids* et *fires*, notamment) :

115 (Johnson)

What Inn is this
Where for the night

Peculiar Traveller comes?
Who is the Landlord?
Where the maids?
Behold, what curious rooms!
No ruddy fires on the hearth—
No brimming Tankards flow—
Necromancer! Landlord!
Who are these below?

2. Dans des poèmes brefs, dont les vers ne sont constitués que de quelques mots, les termes qui commencent par des majuscules ressortent visuellement du poème. Un tel processus devient ainsi complémentaire de l'emploi des tirets, qui a lui aussi pour effet d'isoler des fragments de vers ou des termes uniques. La majuscule, comme le tiret, devient un procédé d'insistance sémantique et graphique. Certains traducteurs ont d'ailleurs relevé cet aspect. Malroux écrit, à cet effet : « Aussi Emily Dickinson dote-t-elle d'une majuscule ceux [les mots] qui sont comme des pierres angulaires du poème, fussent-ils d'humbles pronoms ou adverbes » (1989, p. 10); tandis que pour Charlotte Melançon : « L'emploi de la majuscule redouble à la verticale celui du tiret horizontal. Dispersée erratiquement sur un article, un pronom ou un verbe, elle déroute constamment la lecture » (Melançon, 1992, p. 18).

Dans nos traductions, nous tiendrons donc compte des majuscules et des tirets cadratins, de leur importance en tant qu'indications visuelles et sémantiques de l'importance et parfois, de l'isolement de certains termes, surtout des substantifs. En outre, nous avons fait le choix d'employer des formes fixes conformes à celles choisies par Dickinson.

Nous considérons cette forme (et de manière générale, l'alternance des octosyllabes et des hexamètres) comme l'un des traits stylistiques de l'auteure et l'une des marques de son originalité. L'hymne acquiert d'ailleurs une

signification importante dans sa poésie : il évoque les chants liturgiques qui ont bercé son enfance. Leur emploi généralisé inscrit la poésie dickinsonienne dans une tradition marquée par deux caractéristiques principales : d'une part, la célébration ou l'appel au divin (qui s'exprime souvent, chez elle, sous une forme votive ou celle d'un questionnement) et d'autre part, l'importance accordée à la musicalité et au caractère performatif du chant sacré. Or, si de nombreux traducteurs (et notamment Malroux) ont insisté sur la puissance incantatoire du mot, très rares sont ceux qui ont choisi de respecter les formes fixes de l'auteure – où le mot sacré s'exprime pourtant au sein d'une forme consacrée à cet effet – ignorant ainsi le caractère litanique des poèmes.

Dans le même ordre d'idée, rarement les jeux de sonorités ont-ils été centraux dans le projet des traducteurs. L'importance des mots, du champ sémantique qui s'associe à chacun d'eux, a maintes fois été mentionnée par les traducteurs et les critiques, qui insistent même pour dire que la fascination pour le mot explique certaines particularités des vers. Messiaen, par exemple, affirme que « [...] les mots sont parfois déviés de leur sens courant et chargés d'une signification plus large. Le poète, dit-elle [Dickinson] : *Distils amazing sense / From ordinary meanings*. [...] Ces mots qui font image soulèvent de grandes difficultés à la traduction. [...] Cette recherche de l'intensité, de l'image, aux dépens de la grammaire, parfois, peut aller jusqu'à l'obscurité » (Messiaen, 1955, p. 59); chez Paul Zweig « [Dickinson] brise l'écoulement de certains vers afin que des mots ou des groupes de mots, ressortent et s'imposent. [...] le poète donne l'impression presque de travailler ses mots comme des pierres précieuses » (Zweig, 1955, pp. 14-15). Pourtant, aussi heurtée et elliptique le vers soit-il, les jeux de sonorités ont selon nous un rôle prépondérant dans la poésie d'Emily Dickinson. Qu'on prenne, à titre d'exemple, les deux derniers vers du poème *Safe in the Alabaster Chambers*— :

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning
And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—
Worlds scoop their Arcs—
And Firmaments—row—
Diadems—drop—and Doges—surrender—³⁶
Soundless as dots—on a Disc of Snow—

Ce poème qui porte sur la mort et la possibilité d'une résurrection (nous aurons l'occasion de l'analyser en détails³⁷ un peu plus loin), présente une ambiguïté centrale : les morts qui reposent dans leur tombeau sont-ils « à l'abri », préservés par leur sommeil salvateur du grand cirque de la vie? Ou encore le poème est-il ironique, et les débonnaires ne sont-ils que des cadavres inertes? Souvent, chez Dickinson, la mort s'accompagne d'images douces et rassurantes, elle s'associe, comme dans ce poème, au silence, au froid et au sommeil. En ce sens, les vers sept et huit s'opposent, certes, d'un point de vue sémantique : les « Diadèmes » et les « Doges » appartiennent au monde des vivants, à la fortune et au pouvoir humains, tandis que les débonnaires sont représentés par des « points » sur des disques de neige, pour en souligner l'insignifiance. L'opposition n'en demeure pas moins tout aussi sensible dans le jeu de sonorités : les occlusives dentales (*Diadems*, *drop*, *Doges*) en allitération du vers sept sont également présentes au vers huit, mais atténuées, assourdies par les sifflantes (*Soundless*, *dots*, *Disc*, *Snow*), comme bercées par la douceur de la mort.

³⁶ Nos caractères gras.

³⁷ Nous l'avons traduit et commenté dans la dernière section du présent travail.

Nous avons voulu accorder aux jeux de sonorités l'importance qu'ils revêtent, selon nous, dans l'esthétique poétique d'Emily Dickinson. Aussi, dans un même ordre d'idée, avons-nous également choisi, à l'instar de l'auteure, de faire rimer les vers pairs, favorisant souvent les rimes pauvres³⁸, voire les assonances et les consonances, comme Dickinson qui emploie la *slant rhyme* et la *pararhyme*, dont la fonction consiste essentiellement à scander la récitation (et parfois, à associer (contraster ou rapprocher) certains termes).

Toujours dans une logique similaire, nous avons favorisé l'emploi des monosyllabes et des bisyllabes, de manière à respecter le rythme, l'effet de brièveté et de précipitation des poèmes de Dickinson. De même, nos traductions présentent des vers de longueur tantôt équivalente à ceux choisis par Dickinson, tantôt légèrement plus longs, c'est-à-dire, dans la plupart des cas, une alternance entre octosyllabes et hexamètres, ou encore, dans certains cas, de décasyllabes et d'octosyllabes. Par « longueur équivalente », nous entendons évidemment que le nombre total d'unités syllabiques pour chaque vers sera le même. La métrique anglaise (et Dickinson, en règle générale) observant deux restrictions complémentaires : une constance dans le nombre total d'unités syllabiques dans chaque vers et un nombre également déterminé d'unités syllabiques accentuées, accentuations dont ne tient pas compte la métrique française³⁹.

Finalement, nous avons cru pertinent de reproduire l'absence, ou du moins la rareté des marques de ponctuation dans la poésie d'Emily Dickinson, vu l'importance que cette ponctuation minimaliste joue dans son esthétique du

³⁸ Il s'agit d'une différence importante concernant les usages entre les versifications anglaise et française : la première, au contraire de la seconde, favorise les rimes discrètes, assonances et consonances, qui n'associent qu'un, voire deux phonèmes, la répétition de plusieurs phonèmes (la rime riche française) étant jugée lourde et trop insistante (v. notamment Alfred Corn, *The Poem's Heartbeat*, 2005).

³⁹ C'est uniquement dans la mesure où le nombre total de syllabes est régulier dans le vers anglais de Dickinson qu'on peut parler d'une longueur équivalente entre le tétramètre iambique et l'octosyllabe (8) ou entre le trimètre iambique et l'hexasyllabe (6), par exemple.

fragmentaire, manifestée notamment par la prépondérance de l'hypotaxe syntaxique⁴⁰.

En somme, à la lumière de notre panorama des traductions depuis le milieu du XX^e siècle et des études critiques portant sur Dickinson, nous chercherons notamment à porter attention à l'hypotaxe et à la parataxe; aux ellipses grammaticales, syntaxiques, verbales et nominales; aux recatégorisations grammaticales (néologismes adjectivaux et pronominaux) et aux ambivalences référentielles (Patoyt), mais aussi aux incidences visuelles (isolement, insistance, silence) des tirets cadratins et des majuscules, ainsi qu'aux sonorités, autant d'éléments constituant ensemble les systématismes de l'auteure. Aussi, nous pensons qu'ils participent étroitement au thème de la *demeure* et de la *chambre*, omniprésents chez elle, qui a présidé au choix des poèmes traduits, et sur lequel nous allons désormais nous pencher. Ce sont ces aspects qui, à notre sens, distingueront nos traductions de celles qui ont déjà été publiées.

⁴⁰ Voir encore une fois, Laurence Bougault, 1996, pp. 69-70.

CHAPITRE DEUX

LA CHAMBRE : LA VIE D'EMILY DICKINSON

Pour comprendre l'importance de la thématique de la chambre, un bref détour du côté de la vie de la poétesse américaine s'impose⁴¹. Emily Dickinson naît le 9 décembre 1830, à Amherst, dans le Massachusetts. Issue d'une famille puritaine renommée (son grand-père Samuel avait fondé Amherst College en 1821), elle a une enfance sans histoire en compagnie de son frère aîné, William et de sa sœur cadette, Lavinia. En 1840, après ses études primaires, Emily fait son entrée à Amherst College en compagnie de sa sœur. Au cours de ces études, elle approfondit sa foi en Dieu et participe pendant quelques années de manière active à la vie religieuse de sa communauté, tout en établissant des relations durables avec ceux et celles qui allaient devenir ses plus proches correspondants, notamment Leonard Humphrey et Susan Gilbert. La fin de ses études à Amherst College va toutefois marquer un tournant dans sa vie. Elle entreprend alors des études supérieures à Mount Holyoke, mais les interrompt après seulement dix mois. Les raisons de cet abandon vont rester floues, mais on observe à cette époque deux changements majeurs dans son comportement : une tendance de plus en plus marquée à l'isolement, qui s'exprime d'abord par le désir de réintégrer le grand manoir victorien familial, et une distanciation par rapport à la vie religieuse en communauté au profit d'une communion directe avec Dieu.

Dans les années 1850, Dickinson entretient une correspondance importante avec son cercle restreint d'amis d'enfance et fait la rencontre de Samuel Bowles, éditeur du *Springfield Republican*, auquel sont probablement

⁴¹ Pour une biographie plus détaillée, voir notamment les ouvrages de Cynthia Griffin Wolff (*Emily Dickinson*, 1987) et de Richard Sewall (*The Life of Emily Dickinson*, 1976) ou plus récemment, celui de Linda Wagner-Martin (*Emily Dickinson. A Literary Life*, 2013).

adressées les fameuses *Master Letters* : trois lettres, rédigées entre 1858 et 1861, dont le contenu intime tranche avec le ton habituel des lettres et poèmes de Dickinson (dont on ne connaît aucune relation amoureuse). Avec cette rencontre s'amorce la période d'intensité créatrice (entre 1858 et 1866), durant laquelle Dickinson rédige et assemble la plus grande partie de son œuvre poétique, tout en radicalisant sa réclusion. Dès 1860, Dickinson ne quitte guère la maison familiale et va jusqu'à préférer rencontrer ses rares visiteurs en interposant une porte close, favorisant évidemment la correspondance épistolaire à cette forme invasive de communication qu'est la conversation de vive voix. Ses rares sorties en robe de coton blanche engendrent à cette époque le *mythe de la nonne d'Amherst*, et la forme aiguë d'agoraphobie qui la frappe dès lors va longtemps alimenter la légende d'une poétesse ayant progressivement sombré dans la folie.

Après 1860, Dickinson n'écrit presque plus et cesse d'assembler ses poèmes en cahiers. La seule rencontre importante de cette époque, celle de Thomas Wentworth Higginson, permet la publication de quelques poèmes. Emily doit alors s'occuper de sa mère malade, et ce jusqu'à sa mort en 1882. Son père s'éteint, lui, en 1875. Elle mourra à son tour en 1886, à l'âge de 55 ans, d'une maladie du rein.

S'ensuivra la saga des éditions posthumes de son œuvre, que nous avons évoquée précédemment, rendue possible par le refus de sa sœur Lavinia de brûler ses documents personnels après son décès. La mort d'Emily Dickinson aura donc permis, contre son gré, l'ouverture de la chambre intime farouchement défendue de son vivant, et la publication d'une œuvre privée, qui servait un dessein personnel.

Les poèmes que nous avons choisi de traduire portent justement sur les thèmes de la demeure (*house*) et de la chambre (*room*). Si ces termes apparaissent

dans un grand nombre de poèmes (plus d'une cinquantaine, et bien au-delà d'une centaine en élargissant le champ sémantique à des termes connexes comme *tomb* (nous verrons plus loin pourquoi) ou *door*), nous avons réuni les douze poèmes dans lesquels la demeure / chambre s'impose comme le thème central et joue un rôle prépondérant (qu'elle soit ou non nommément mentionnée).

Nous avons choisi ces thèmes (qui sont étroitement inter-reliés) parce que nous les croyons situés au cœur même de l'activité poétique dickinsonienne, non seulement par leur exceptionnelle récurrence dans l'ensemble de l'œuvre, mais surtout parce qu'ils en procurent, à notre avis, la clé : dans les poèmes, la chambre *réelle* se trouve poétiquement représentée par une chambre *métaphorique* où s'explique, en se déclinant sous différentes formes, le sens de la réclusion. Dans son ouvrage *La prison magique* (2006), Charlotte Melançon aborde le thème de la chambre en relation avec l'œuvre de Dickinson. Son titre, qui forme une sorte d'oxymore, annonce déjà sa conception de la chambre de la recluse comme une prison qui, paradoxalement, est symbole « de volonté, de concentration et d'indépendance » (2006, p. 10) : « Cette maison est multiforme », écrit-elle, « de l'image de la fosse à celle de la ruche ou du cirque, elle reconstruit à sa façon le monde dans ce qu'il a de plus sombre, glacial, terrifiant, mais aussi de plus enivrant, transparent et magique » (2006, p. 12).

La chambre réelle n'a pourtant rien de multiforme. Melançon la décrit comme une « chambre sans éclat certes, mais habitée d'une sorte de grâce et de douceur apaisantes. Non, ce qui frappe le plus dans la chambre du poète, c'est l'absence d'une table de travail, de bibliothèques et de tout matériel d'écriture [...] » (2006, p. 16). La chambre, dans sa blancheur, sa modestie et sa simplicité, s'accorde parfaitement avec le mythe de la « nonne d'Amherst » : Emily Dickinson rarement aperçue dans sa ville natale, et toujours avec la même robe blanche, presque fantomatique. Pourtant, Melançon montre bien comment la

chambre métaphorique, reconstruite à travers la poésie, comprend une palette multicolore d'une rare diversité⁴². Le blanc y devient le symbole « du spirituel et de l'effroi » (2006, p. 47), de l'agonie et de la mort, comme pour les débonnaires du poème *Safe in their Alabaster Chambers—*, figés dans la pâle fixité de la mort, *Soundless as dots—on a Disc of Snow—*. La poésie de Dickinson joue sur l'opposition entre deux intérieurs, deux chambres, indissociablement liées, diamétralement opposées.

Dans la poésie dickinsonienne, la demeure et la chambre se rapportent à l'intériorité et sont habitées par « l'âme » (*Soul*). Si l'intérieur de la chambre représente l'intimité, la maison ou la chambre physique se rapporte au corps, de sorte que Dickinson reproduit dans sa poésie la dualité entre corps et âme, intérieur et extérieur, monde physique et monde spirituel. Aussi, toujours dans la perspective d'une analogie avec la chambre réelle du manoir d'Amherst, l'âme réside-t-elle toujours seule, dans un isolement et une immobilité contemplative qui font contraste avec les éléments, parfois énoncés dans les poèmes, qui se rapportent au monde extérieur, à la nature et au cycle de la vie, tel que dans *Doom is the House without the Door—* (notamment les vers six à huit) :

475 (Johnson)

Doom is the House without the Door—
 'Tis entered from the Sun—
 And then the Ladder's thrown away,
 Because Escape—is done—

'Tis varied by the Dream
 Of what they do outside—
 Where Squirrels play—and Berries die—
 And Hemlocks—bow—to God—

⁴² Voir le chapitre « Philosophie des couleurs » dans *La prison magique*.

Si l'âme réside seule dans sa demeure et sa chambre, immobile, comme figée dans l'attente, il n'en demeure pas moins que son existence et sa réclusion restent dépourvues de sens sans la référence à Dieu, dont la présence-en-tant-qu'absence, fondamentale dans la poésie dickinsonienne, amène à envisager toute l'entreprise artistique comme un questionnement religieux des limites, marqué par l'angoisse d'une incertitude quant à la possibilité d'une fusion mystique. Nombreux sont les poèmes qui s'interrogent sur le trépas et l'existence d'une vie après la mort. Parmi nos traductions, six poèmes, *Elysium is as far as to*, *Safe in their Alabaster Chambers*, *Doom is the House without the Door—*, *The Soul should always Stand ajar*, *It was a Grave, yet Bore no Stone* et *I heard a Fly buzz—when I died—*, ont ce thème comme sujet principal, tandis que quatre autres l'abordent indirectement. Ils évoquent le désir d'une connaissance de l'au-delà dont la poésie se fait le champ exploratoire, et lancent ainsi un appel à l'ouverture de la chambre, non vers l'extériorité à laquelle la poétesse tourne à jamais le dos, mais vers l'au-delà métaphysique : il s'agit d'une explosion des limites étroites de la chambre suite à l'investissement d'un « visiteur » – Dieu, lumière divine, Roi ou Empereur des hommes – telle qu'elle apparaît, sous une forme votive, dans *I dwell in Possibility—*, entre autres :

657 (Johnson)

[...]

More numerous of Windows—
Superior—for Doors—

Of Chambers as the Cedars—
Impregnable of eye—
And for an everlasting Roof
The Gambrels of the Sky—

En règle générale, le questionnement existentiel des limites se résout toutefois de manière négative. Dans *Safe in their Alabaster Chambers*, les limites de la chambre se resserrent et la chambre prend la forme asphyxiante du tombeau, une déclinaison d'ailleurs très fréquente du thème de la chambre (renforcée, à plusieurs reprises dans l'œuvre de Dickinson, par la rime et la proximité sonore des termes *room*, *tomb* et *doom*). Aux *Gambrels of the Sky* qui marquaient, dans le poème précédent, l'extension infinie du plafond (*everlasting Roof*), se substituent, en l'occurrence, le satin et la pierre de la tombe (*Rafter of Satin—and Roof of Stone!*) :

216 (Johnson)

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning
And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Dans *I heard a Fly buzz—when I died—*, poème dans le je lyrique raconte son propre trépas, l'arrivée du Roi (le Sauveur) est entravée par une mouche (Belzébuth), et ce sont cette fois les fenêtres donnant sur le ciel qui se ternissent, séquestrant l'agonisante dans sa chambre comme dans un tombeau :

465 (Johnson)

[...]

With Blue—uncertain—stumbling Buzz—
Between the light—and me—
And then the Windows failed—and then

I could not see to see—

Dans *I felt a Funeral, in my Brain*, des « funérailles internes » se terminent par une mise au tombeau vécue comme une chute interminable dans la chambre de l'esprit, à travers des planchers infinis :

280 (Johnson)

[...]

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down—
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing—then—

La chute du poème sur le mot *then* peut surprendre, mais relève en fait d'un procédé récurrent dans l'œuvre poétique de Dickinson. Parmi les poèmes retenus, deux poèmes se terminent sur une conjonction de coordination ou une phrase interrompue (*I felt a Funeral, in my Brain*, *One need not be a Chamber—to be Haunted*), comme si l'énonciation était suspendue devant l'indicible, que la quête poétique du mystère divin s'était arrêtée aux limites du nommable, chutant abruptement dans le silence et le vide énonciatif. Cette angoisse du silence s'associe au thème du néant, qui s'oppose à la plénitude lumineuse de *I dwell in Possibility—*, un thème cher à la critique Sarah Blackwood qui, dans son article intitulé « The Inner Brand », situe cette crainte du vide au cœur de la poétique de Dickinson : « But the poetics also contemplate the far more frightening possibility that the human interior is characterized by nothing so much as nothing » (Blackwood, 2005, p. 11).

En somme, l'art poétique prend chez Dickinson le sens d'un questionnement des limites où les murs de la chambre sont repoussés jusqu'à épouser le contour du ciel (l'abolition du corps) ou encore, se resserrent jusqu'à devenir un tombeau (l'emprisonnement *dans* le corps). La question, capitale pour Dickinson, est de savoir *où*, entre ces deux pôles, se retrouvera la conscience énonciatrice lors du trépas.

Dans cette optique, la forme privilégiée par la poétesse, c'est-à-dire l'hymne, prend tout son sens : nous avons déjà mentionné qu'il évoque les chants religieux de sa congrégation, dont la poésie dickinsonienne épouse le rythme sinueux tout en s'associant subtilement au rite liturgique et à la communion. Or, la chambre, réelle et métaphorique, devient ainsi le lieu d'où se lance l'appel à la communion mystique (qui, contrairement, cette fois, au rituel dominicain, se fait dans l'intimité), c'est-à-dire, l'église, ou encore la chapelle (vu son caractère privé). Dans la métaphorisation de l'expérience réelle, le texte poétique devient la *demeure*, la *chambre* où l'âme attend, incite et appelle la transmutation de l'immanence en transcendance. En ce sens, le poème *I dwell in Possibility*—, dont le deuxième vers a donné son titre à ce mémoire, devient emblématique de l'œuvre de Dickinson :

657 (Johnson)

I dwell in Possibility—
A fairer House than Prose—
More numerous of Windows—
Superior—for Doors—

Of Chambers as the Cedars—
Impregnable of eye—
And for an everlasting Roof
The Gambrels of the Sky—

Of Visitors—the fairest—
For Occupation—This—
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise—

La poésie est ici la demeure sacrée de l'âme, envisagée en l'occurrence comme une chapelle investie par Dieu (*Of Visitors—the fairest*); par opposition au tombeau, elle est lumineuse et ouverte sur l'infini du possible et, à la manière d'une église gothique, elle s'échappe à la verticale jusqu'à confondre son plafond avec la voûte céleste. Autrement dit, la chambre s'abolit au travers de la communion divine, harmonie rare et furtive dans une œuvre généralement pessimiste, où un « Je » fragile, poétiquement transmuté, atteint une extase artistique et religieuse.

Or, à notre avis, traduire les poèmes portant sur la chambre et la demeure permet non seulement de toucher à l'essence de la poésie dickinsonienne et d'en comprendre la visée profonde, mais également de saisir l'importance prépondérante des aspects formels (forme fixe, rime, sonorités, notamment) dans son esthétique, aspects généralement jugés secondaires par les traducteurs qui ont insisté, tour à tour, sur le message, l'image, le mot et l'idée. Traduire en replaçant lesdits aspects au cœur même du travail poétique de Dickinson permet d'envisager ses poèmes comme l'édification d'une *chapelle ardente* d'où l'appel mystique est proféré, une « chambre » qui prendra tantôt la forme désirée d'un paradis radieux et illimité (*I dwell in Possibility—*), la forme crainte d'un tombeau solitaire et clos (*Safe in their Alabaster Chambers, One need not be a Chamber—to be Haunted*) ou restera la même, laissant la conscience angoissée face au néant, aux frontières de l'indicible (*I heard a Fly buzz—when I died—, I felt a Funeral, in my Brain,*).

CHAPITRE TROIS

CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Les traductions que nous proposons vont à l'encontre, dans leur nature même, du point de vue de nombreux critiques, notamment Roman Jakobson (« Aspects linguistiques de la traduction »), pour citer l'un des plus célèbres, qui considèrent la poésie intraduisible ou du moins, que sa traduction entraîne invariablement des *pertes* :

La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à l'autre, ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture. (Jakobson, 1963, p. 86)

Pour Jakobson, « l'intraduisibilité » de la poésie relève d'une trop grande concentration d'éléments signifiants engendrés par le foisonnement hétéroclite des procédés littéraires poétiques, de sorte que seule devient possible une « transposition créatrice ». Maintes fois citée, sa théorie a longtemps marqué la traductologie, malgré un changement de cap opéré depuis Berman (*L'épreuve de l'étranger*, 1984), notamment, mais également depuis Meschonnic (*Poétique du traduire*, 1999) ou Cassin (*Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, 2004), sans pour autant disparaître. Umberto Eco, par exemple, dans son ouvrage sur la traduction (*Dire presque la même chose*, 2004), parle encore de « pertes partielles ou absolues », en ce qui a trait, par exemple, aux jeux de mots.

Aussi, comme pour de nombreux autres auteurs, les traducteurs d'Emily Dickinson ont-ils renoncé, dans leur projet, à tenir compte de l'ensemble des procédés stylistiques mis en œuvre par la poétesse. Nous l'avons mentionné : très rares sont les poèmes traduits qui présentent une forme fixe, sont rimés, respectent une versification, un mètre ou un rythme réguliers. Les traducteurs acceptent, tacitement ou ouvertement, l'idée qu'une traduction qui voudrait tenir compte de tous les éléments significatifs d'un poème serait vouée à l'échec. Elle se buterait à la « teneur sémantique élevée » (Jakobson, 1963, p. 84) de ces procédés stylistiques, ou encore, prendrait inévitablement la forme d'une création française originale, inspirée des poèmes anglais, mais qui ne pourrait prétendre constituer une traduction.

En choisissant de traduire des poèmes en poèmes, avec toutes les contraintes et en tenant compte, du moins idéalement, de tous les procédés poétiques mis en œuvre, nous n'avons pas la prétention d'avoir réussi à accomplir ce que d'autres déclaraient irréalisable. Notre projet de traduction s'appuie simplement sur une conception de la traduction poétique différente de celle que proposent notamment Jakobson et Eco.

Dans « Propositions pour une poétique de la traduction » (1972), Henri Meschonnic aborde le problème de l'opposition forme / fond, qu'il déclare « historique » et représentative d'une prédilection du contenu idéologique. Dans cette optique, « la notion de forme désigne alors une décodabilité plus difficile, et surajoutée, pour un sens identique » (Meschonnic, 1972, p. 52). Un tel préjugé sur la forme explique que les traducteurs de Dickinson (comme plusieurs autres traducteurs de poésie), étant confrontés à des choix déjà difficiles, aient mis de côté les questions formelles pour livrer une traduction riche de ce qu'ils circonscrivent comme étant le *fond*, sacrifiant une dimension certes importante, mais inessentielle (surajoutée) au *sens*.

Or, Meschonnic va plus loin, refusant ensuite l'idée que la poésie soit plus difficile à traduire que la prose, qu'il soit plus compliqué d'être « fidèle » à un poème qu'à un texte en prose (1972, p. 53). Ailleurs, dans *Éthique et politique du traduire*, il précise cette pensée en affirmant que les notions de fidélité et d'infidélité sont précisément liées à cette dualité forme / fond, et amènent à traduire le signe plutôt que « le poème de la pensée » : « Traduire du poème à travers les catégories du signe » écrit-il, « ce n'est pas traduire le poème, c'est traduire le signe » (Meschonnic, 2007, p. 85). L'intraduisible, pour Meschonnic, résulte d'une telle conception de la traduction, qui se heurte inévitablement aux divergences inhérentes des différents réseaux de signes, lesquelles rendent impossible une parfaite équivalence d'une langue à une autre.

La traduction que nous privilégions se situe à un autre niveau que celui du signe et s'intéresse, au-delà de la dualité forme / fond, au marqué, quel qu'il soit (trope, image autant que jeu de sonorité, ponctuation, rythme et ainsi de suite) selon notre lecture personnelle. Comme le suggère Meschonnic en parlant du « décentrement » dans *Pour la poétique II*, il s'agit de concevoir « la traduction [...] comme une réénonciation spécifique d'un sujet historique, moyennant un travail d'interaction des deux poétiques, ce qui implique ni importer ni exporter. Il s'agit de créer un rapport prosodique entre les deux textes. *Marqué pour marqué, non-marqué pour non-marqué, figure pour figure* » (Meschonnic, 1973, p. 36; nos italiques). Il devient ainsi possible de traduire la poésie sans délaisser d'entrée de jeu tel aspect ou tel autre (comme on le fait souvent avec les aspects « formels ») mais en nous attachant chaque fois à ceux qui ressortent, dans un poème donné, pour contribuer au sens en tant qu'élément marqué.

Enfin, nous aimerions traiter d'un autre aspect concernant nos traductions : d'aucuns, les lisant, souligneront qu'ils n'ont pas la fluidité et la clarté qu'on attribue si souvent, à tort ou à raison, à la langue française, c'est-à-dire que la

langue (et souvent la syntaxe) pourrait ne pas sembler correcte, notamment en raison des nombreuses ellipses. Cet effet est volontaire et se rapporte moins à une prise de position dans la célèbre querelle des sourciers et des ciblistes, étudiée notamment par Jean-René Ladmiral⁴³ (et revisitée en 2014 dans *Sourcier ou ciblistes*), qu'à une volonté de reproduire en français le système esthétique particulier d'Emily Dickinson⁴⁴. Nous adhérons à la définition de Wartburg quand il écrit, à propos de la langue, qu'elle « est l'expression de la forme sous laquelle l'individu voit le monde et le porte à l'intérieur de lui-même » (Wartburg, 1943, p. 43). Aussi, notre but a-t-il été de faire en sorte que notre traduction des poèmes laisse pressentir ce lien étroit entre langue et perception du monde qui rend Dickinson unique, montrant ainsi comment ce lien relève de sa quête poétique.

Si nos traductions ont touché juste, elles donneront au lecteur la même impression d'un texte poétique heurté, parcouru de ponts fragiles joignant ou disjoignant les mots et les vers; une lecture *étrange*, qui déstabilise à la fois par le dire et la manière de dire, et qui force à se situer dans la perspective d'un autre. À l'instar d'Antoine Berman, nous croyons en effet que le but premier d'une traduction consiste à préserver, en l'introduisant dans une langue et une culture différentes, l'étrangeté irrépressible de l'altérité : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (Berman, 1984a, p. 17).

En traduisant Dickinson, nous avons voulu reconduire le sentiment d'étrangeté qui, à toutes les époques, a caractérisé la lecture d'une œuvre située dans un espace clos et privé, murmurée comme une prière solitaire, et refusée à

⁴³ Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, 1986. C'est d'ailleurs à Ladmiral que l'on doit ces termes.

⁴⁴ Il ne s'agit donc pas de reproduire « la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de sa traduction » (Ladmiral, 1986, p. 38).

l'espace public à partir duquel on l'aborde contre le gré de son auteure (ou, pour reprendre la symbolique associée à la chambre, à son corps défendant). La poésie de Dickinson ne peut pas être livrée, offerte aux lecteurs à la manière d'une boîte ouverte si l'original se présentait d'emblée sous la forme d'un coffret verrouillé. C'est peut-être l'horizon de ce que pourrait être la « traduction-texte⁴⁵ », pour en revenir à Meschonnic, qui se profile ici : traduire Dickinson comme une chambre fermée.

⁴⁵ Meschonnic, notamment dans *Poétique du traduire* (1999), oppose la traduction-introduction (qui est associée au « possible » d'une époque) qu'il appelle aussi « traduction non-texte » à la *traduction-texte* : « celle qui fait ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique » (Meschonnic, 1999, p. 85).

CHAPITRE QUATRE

A FAIRER HOUSE THAN PROSE : TRADUCTIONS

Les traductions, qui sont au nombre de douze, numérotées pour des questions de référence, sont présentées dans un ordre thématique. Le premier poème, *I dwell in Possibility*— (dont le deuxième vers a donné son titre à ce mémoire) introduit le thème de la demeure et constitue un rare exemple de ce que nous pourrions appeler d'emblée les poèmes de la plénitude. Outre le fait qu'il établit le lien entre la maison et le texte littéraire à l'aide d'une association explicite, ce poème mis en liminaire expose la puissance évocatoire de la poésie, définit sa mission entéléchique tout en laissant entrevoir l'horizon d'un au-delà dont il permettrait l'accès.

Les deux poèmes suivants, *I heard a Fly buzz—when I died—* et *I felt a Funeral, in my Brain*, en sont en quelque sorte la contrepartie : ils portent sur l'instant du trépas envisagé dans une perspective négative. La chambre s'y transforme en cercueil ou en tombeau, et le réseau sémantique des « poèmes de la plénitude », que l'étude de *I dwell in Possibility*— nous permettra de découvrir, s'y inverse. Nous appellerons ces poèmes, où le questionnement des fins se termine par l'échec d'une communion céleste, « poèmes de l'angoisse existentielle ».

Suivront deux poèmes inspirés de la veine gothique, *One need not be a Chamber—to be Haunted* et *What Inn is this*, qui explorent une déclinaison du thème de la demeure annoncée par les deux précédents : la maison *intérieure* hantée.

Les poèmes six, sept et huit, *Sweet hours have perished here*, *Elysium is as far as to* et *Doom is the House with the Door—*, très courts, ont été regroupés parce qu'ils présentent une structure binaire : Dickinson hésite entre l'angoisse de la damnation éternelle et l'espoir d'un au-delà paradisiaque qu'ils décrivent en deux strophes contrastées ou, dans le cas de *Sweet hours have perished here*, à l'aide de vers croisés.

Les poèmes neuf et dix, *The Soul should always stand ajar* et *The Soul that hath a Guest* introduisent le thème de l'âme, l'habitant privilégié de la maison intérieure, tandis que les poèmes onze et douze, *It was a Grave, yet bore no Stone* et *Safe in their Alabaster Chambers*, portent sur le thème connexe de la résurrection des âmes lors du jugement dernier, complétant notre panorama des poèmes portant sur le thème de la demeure et de la chambre.

Pour chacune des œuvres, nous proposerons une brève introduction précisant la manière dont se décline le thème de la chambre, mais aussi certains éléments d'analyse littéraire suivis de précisions concernant les caractéristiques formelles des poèmes. Suivront les traductions présentées dans un tableau comparatif avec les poèmes anglais, le tout accompagné de notes concernant la traduction d'éléments spécifiques (vers, sonorités, mots, rimes, par exemple).

I dwell in Possibility— c.1862 (657)

I dwell in Possibility—
A fairer House than Prose—
More numerous of Windows—
Superior—for Doors—

Of Chambers as the Cedars—
Impregnable of Eye—
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky—

Of Visitors—the fairest—
For Occupation—This—
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise—

Poème maintes fois commenté et traduit, *I dwell in Possibility*—, que nous avons choisi de mettre en position liminaire, établit de manière explicite l'association entre le thème de la demeure et celui de la poésie et de l'écriture. Il permet notamment de comprendre les associations symboliques et les réseaux sémantiques se rapportant aux « fenêtres » et aux « portes », à leur ouverture et à leur fermeture. La quantité et la qualité de ces ouvertures, qui abolissent le cloisonnement de la chambre, se rapportent au caractère plurisymbolique de la poésie, dans lequel le sens foisonne et rayonne « mieux que dans la prose ». Plus loin, quand la chambre sera associée au tombeau et envisagée de manière négative, elle ne le sera jamais que dans sa *fermeture*, dont l'achèvement, correspond à l'absence du possible, donc à la mort. Dans l'optique de la métaphore avec la poésie, cette mort représentera, à l'inverse du phénomène observé dans *I dwell in Possibility*—, l'absence totale du sens.

Au réseau sémantique de la chambre close (absence de portes et fenêtres) / ténèbres / prose / mort (tombeau) s'oppose donc ici celui de la chambre ouverte (fenêtres et portes nombreuses) / lumière / poésie / vie. S'ajoutent encore à ces associations une évocation de *l'ouverture absolue* de la chambre, qui devient investie par le ciel, et donc, la possibilité d'une vie éternelle, qui correspond également à une forme de poésie pure où les réseaux sémantiques ne se heurtent à aucune entrave (*and for an everlasting Roof / The Gambrels of the Sky*).

D'un point de vue formel, *I dwell in Possibility*— (comme sa version traduite) est un hymne régulier. La poétesse emploie, assez exceptionnellement, le *short meter* (avec une version 8 / 6 / 6 / 6 remplaçant la forme habituelle, 6 / 6 / 8 / 6 pour la première strophe seulement). Cette régularité n'étonne guère, vu l'optimisme du poème et son sujet : les poèmes de la « plénitude » (*I dwell in Possibility*— et *The Soul that hath a Guest*) s'opposent en ce sens aux poèmes de l'angoisse existentielle (*What Inn is this, One need not be a Chamber—to be Haunted, Safe in their Alabaster Chambers*, notamment), qui tendent vers l'irrégularité et l'ellipse. Pour cette raison, nous avons reproduit ici une régularité minutieuse dans le rythme, respectant l'équilibre dans la distribution syllabique par rapport à la césure (quatre / quatre et trois / trois, selon qu'il s'agit d'un octosyllabe ou d'un hexamètre).

Comme pour la plupart des poèmes de Dickinson, des rimes, dont plusieurs *slant rhymes*⁴⁶, apparaissent aux vers pairs de chacune des strophes, auxquelles correspondent des rimes au mieux suffisantes, sinon pauvres, voire de simples assonances ou consonances.

⁴⁶ À titre d'exemple, dans ce poème : *This* et *Paradise* dont les sonorités sont similaires sans qu'aucun phonème ne soit identique.

On notera également que le dernier mot du poème (*Paradise*), offre une finalité et une destination, au lieu de suspendre l'énonciation sur l'indétermination (comme les poèmes de l'angoisse existentielle cités à la page précédente, mais également comme *I felt a Funeral, in my Brain*,).

Même si ce poème pourrait laisser entendre le contraire, la nature exacte de la mort dans l'œuvre de Dickinson demeure incertaine (d'où les nombreux poèmes qui se terminent sur une suspension), ou du moins, elle oscille entre l'ouverture totale exprimée ici et la fermeture étanche du tombeau, après l'échec d'un accès à l'au-delà.

I dwell in Possibility—

- 1 I dwell in Possibility—
- 2 A fairer House than Prose—
- 3 More numerous of Windows—
- 4 Superior—for Doors—¹
- 5 Of Chambers as the Cedars—
- 6 Impregnable of Eye—
- 7 And for an Everlasting Roof
- 8 The Gambrels of the Sky—²
- 9 Of Visitors—the fairest—
- 10 For Occupation—This—
- 11 The spreading wide my narrow Hands³
- 12 To gather Paradise—

J'ai pour demeure le Possible —

J'ai pour Demeure le Possible —
Plus jolie que la Prose —
Elle a plus de Fenêtres —
D'amples Portes dispose —

Tels des Cèdres — ses Chambres
Au Regard — se recèlent —
En guise de toit Éternel —
Les Voussures du Ciel —

D'Invités — les plus beaux —
Comme Ouvrage — Ceci —
Mes Mains étroites grand ouvertes
Cueillent le Paradis —

¹ L'optimisme de Dickinson s'exprime souvent en termes de nombre et de qualité. Les ouvertures (ou les chambres), nombreuses (ici *numerous*, en parlant des fenêtres, et *Superior*, en parlant des portes), s'opposent à l'unicité et la petitesse qui vont caractériser les poèmes négatifs, et vont de pair. C'est pourquoi nous avons choisi de traduire *Superior* par « Amples », ce malgré l'ambiguïté à savoir si le terme pouvait se rapporter à la qualité ou à la quantité, comme *numerous*.

² Nous avons choisi le lexème « Voussures » pour traduire *Gambrels* de manière à évoquer la forme ogivale ou pentue du ciel, un concept important chez Dickinson, exprimé à l'aide de différents termes dans ses poèmes⁴⁷. Il prend une connotation religieuse en se rapportant au toit des églises, formé pour évoquer la fuite éternelle vers le haut, idée réalisée ici de manière absolue, le toit épousant la voûte céleste.

⁴ Ce vers complexe s'appuie sur une opposition de termes (*narrow* et *wide*), contraste qui s'exprime également par un chiasme sonore assez subtil opérant à la césure (régulière, séparant les deux paires d'iambes). Nous avons choisi de traduire le jeu d'opposition par la juxtaposition coordonnée des termes « étroites » et « grand » et par une parenté sonore (« étroites » et « ouvertes ») à la césure (régulière, comme en anglais).

⁴⁷ Dans *Safe in their Alabaster Chambers*, notamment, deux vers : *Worlds scoop their Arcs—* et *Grand go the Years—in the Crescent—above them* décrivent le ciel comme ayant la forme dynamique de l'arc ou du croissant, pour insister sur le fait qu'il fuit, à la verticale, vers l'infinité.

I heard a Fly buzz—when I died— c.1862 (465)

I heard a Fly buzz—when I died—
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air—
Between the Heaves of Storm—

The Eyes around—had wrung them dry—
And Breaths were gathering firm
For that last Onset—when the King
Be witnessed—in the Room—

I willed my Keepsakes—Signed away
What portion of me be
Assignable—and then it was
There interposed a Fly—

With Blue—uncertain stumbling Buzz—
Between the light—and me—
And then the Windows failed—and then
I could not see to see—

Poème de l'angoisse existentielle concernant la vie après la mort, *I heard a Fly buzz—when I died—* décrit le moment précis du trépas, tel que vécu par un « Je », mais s'arrête à l'indicible et se suspend juste avant la révélation – ou, de toute évidence, son absence. La mouche introduit ici une perturbation *sonore* qui s'interpose dans le processus et menace le salut. Elle représente une forme de doute quant à la promesse divine et s'associe probablement au diable (par Belzébuth, le seigneur des mouches), mais aussi à la putréfaction du corps qui menace l'âme, condamnée à demeurer dans l'enveloppe charnelle, au moment du trépas.

Un changement rythmique intervient d'ailleurs à partir de l'apparition de la mouche au vers douze. La syntaxe se complique et se noue, tandis

qu'apparaissent des répétitions de termes (notamment *and* et *then*). Le « Je » semble perdre contrôle de l'énonciation poétique, dépossédée de son harmonie, de son équilibre et de sa fluidité. La répétition très marquée des conjonctions de coordination, dans les trois derniers vers, participe de cette esthétique de la chute (et du déclin poétique) en présentant les impressions comme une suite d'images successives observées passivement par un « Je » en pleine déroute. Le procédé est fréquent et se présente de manière identique, notamment, dans *I felt a Funeral, in my Brain*, (troisième poème).

Par ailleurs, le poème emploie une forme fixe et un schéma métrique régulier. Il s'agit d'un hymne employant le *common meter* (8 / 6 / 8 / 6), forme et vers qui ont également été employés dans la traduction.

I heard a Fly buzz—when I died—

1 I heard a Fly buzz ¹—when I died—

2 The Stillness in the Room

3 Was like the Stillness in the Air—

4 Between the Heaves of Storm—

5 The Eyes around—had wrung them dry—

6 And Breaths were gathering firm

7 For that last Onset—when the King

8 Be witnessed—in the Room—

9 I willed my Keepsakes—Signed away

10 What portion of me be

11 Assignable—and then it was

12 There interposed a Fly—

13 With Blue—uncertain stumbling Buzz ²—

14 Between the light—and ² me—³

15 And then the Windows failed ⁴—and then

16 I could not see to see—

À ma mort vrombit — une Mouche —

À ma mort vrombit — une Mouche —

Dans la Chambre — régnait —

Le Calme ce Calme dans l’Air —

Précédant l’Ouragan —

Les Yeux autour — j’eus asséchés —

Les Souffles retenus

Pour l’ultime Instant — dans la Chambre —

Quand le Roi — sera vu —

Je léguai mes Biens — Je Signai —
Cédant de moi ce qui
S'assigne — enfin cela fut fait —
La Mouche s'entremet —

Entre lumière — et moi — Cillant
D'un Bleu — oscillatoire —
Et les Fenêtres faillirent — et
Je ne pus voir pour voir —

¹ Le terme *buzz*, qui défie l'arbitraire du signe, représente dans ses sonorités (redoublement de la fricative alvéolaire [z]) la vibration perturbatrice qui va miner la transmutation de l'âme. Nous avons choisi un terme, « vrombir », qui commence lui aussi par une consonne fricative immédiatement suivie d'une vibrante, dans le but de reproduire cet effet.

² L'interposition de la mouche et la perturbation du trépas s'expriment dans ce vers par les sonorités qui évoquent le louvoiement maladroit du vol d'une mouche, notamment grâce au pataquès engendré par les nombreuses occlusives [t] (deux occurrences rapprochées) et [b] (trois occurrences). Nous avons tenté de reproduire l'effet en français sans la répétition des occlusives, à l'aide de sonorités : spirante alvéolaire [l], fricatives palatales et alvéolaires [j] et [s], entre le mot « Bleu ».

³ La répétition des conjonctions de coordination (dont il a été question dans l'introduction du poème), commence au vers quatorze. Cruciales dans l'esthétique de Dickinson, ces conjonctions alimentèrent le point de vue de ceux qui dénonçaient les défauts stylistiques de son œuvre⁴⁸. Or, plusieurs traducteurs

⁴⁸ Voir notamment Messiaen (1953), pp. 58-60.

français, même les plus récents (notamment Delphy, Reumaux et Malroux), ont choisi des termes différents pour éviter les répétitions.

Par ailleurs, les tirets cadratins isolent visuellement le « Je » de la lumière. L'interposition de la mouche qui le prive du salut confirme l'*unicité*, la solitude de l'âme délaissée et abandonnée au tombeau qui va caractériser les poèmes de l'angoisse.

⁴ Contrairement au poème qui précède, les fenêtres n'ouvrent pas sur une extériorité lumineuse qui semble offrir un nombre infinie de « Possibles ». Le « Je » va se retrouver seul dans les ténèbres.

I felt a Funeral, in my Brain, c. 1861(280)

I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading—treading—till it seemed
That Sense was breaking through—

And when they all were seated,
A Service, like a Drum—
Kept beating—beating—till I thought
My Mind was going numb—

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space—began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here—

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down—
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing—then—

Ce poème aborde directement le thème de la folie. À l’instar du poème précédent, la mort est vécue par un « Je » confiné au rôle passif d’un observateur subissant les étapes douloureuses du trépas, mais cette fois, il s’agit non d’une veille d’agonisant, mais de funérailles *internes*. Comme le poème précédent (dont les premiers mots sont *I heard a Fly buzz*), *I felt a Funeral, in my Brain*, accorde une importance capitale aux termes connotant la perception sensorielle et l’impression, qui font d’ailleurs pléthore (*I felt, it seemed, I thought, I heard,*

notamment), logique poussée à l'extrême au vers quatorze, quand le « Je » se déclare métonymiquement réduit à une oreille hyperbolique.

Également, comme dans le poème précédent, on constate une abondance progressive des conjonctions de coordination (en l'occurrence, *and*). Dans les deux premières strophes, les vers sont paratactiques, souvent marqués par des enjambements (notamment aux vers trois / quatre et sept / huit) et la conjonction *and* n'apparaît qu'à deux reprises. Dans les strophes suivantes, par contre, les impressions sont dénotées en rafales et de manière désarticulée, de sorte que la parataxe des premiers vers se transforme en hypotaxe, tandis que se multiplient les conjonctions jusqu'à la dernière strophe. Dickinson connote de cette manière l'idée que dans la folie, le sujet ne conçoit plus le monde que sous la forme d'une succession de plus en plus rapide d'images fragmentées et dissociées.

Au final, la chambre de l'esprit s'ouvre, comme dans l'optimiste *I dwell in Possibility*—, non par le toit pour se confondre avec la voûte céleste, mais par le plancher (*And then a Plank in Reason broke / And I dropped down, down*), donnant lieu à une chute à travers des mondes innombrables, jusqu'à la suspension de l'énoncé sur une conjonction (*then*) qui n'associe le terme précédent (*knowing*) qu'au vide énonciatif de la page blanche, comme s'il chutait dans l'innommable ou l'ineffable.

Le poème est un hymne régulier employant le *common meter*, soit l'alternance de tétramètres et trimètres iambiques, rimés aux deuxième et quatrième vers de chaque strophe. Pour traduire les hymnes, nous avons généralement choisi d'alterner les octosyllabes et les hexasyllabes pour nous conformer rigoureusement à la forme privilégiée par Dickinson (et surtout, pour préserver l'effet de brièveté et de précipitation). Cette traduction fait exception. L'importance cruciale des termes associés aux impressions sensorielles, dont on

ne peut faire l'économie, nous a amené à alterner les décasyllabes et les octosyllabes, également rimés aux vers pairs, comme en anglais.

I felt a Funeral, in my Brain,

1 I felt ¹ a Funeral, in my Brain,
2 And Mourners to and fro
3 Kept treading—treading—till it seemed ²
4 That Sense was breaking through—

5 And when they all were seated,
6 A Service, like a Drum—
7 Kept beating—beating—till I thought
8 My Mind was going numb—

9 And then I heard them lift a Box
10 And creak across my Soul
11 With those same Boots of Lead, again,
12 Then Space—began to toll,

13 As all the Heavens were a Bell,
14 And Being, but an Ear, ³
15 And I, and Silence, some strange Race
16 Wrecked, solitary, here—

17 And then a Plank in Reason, broke,
18 And I dropped down, and down—
19 And hit a World, at every plunge,
20 And Finished knowing—then— ⁴

On fit dans mon Cerveau, des Funérailles

On fit, dans mon Cerveau, des Funérailles,
Je sentis qu'on passait, venait
Sans cesse on marchait — marchait — tant je crus
Que l'Entendement surgirait —

Et puis, quand chacun d'eux se fut assis,
Un Office tambourinait —
Incessamment — battait — battait — tant je crus
Que mon Esprit s'assourdissait —

Et je les entendis porter un Coffre
Mon Âme en grinçant traverser
Chaussés, encore, de Bottes de Plomb
Puis l'Espace — en vint à sonner,

Comme si les Cieux fussent une Cloche
Et que l'Être ne fût qu'une Ouïe
Et Moi, et le Silence, étrange Race,
Échouée, solitaire, Ici —

Et de la Raison céda une planche,
Et plus bas, plus bas, je tombai —
Et je cognai un Monde à chaque chute,
Et je Finis de comprendre — et —

¹ Comme le poème précédent, celui-ci s'ouvre d'entrée de jeu sur une perception, *I felt*, traduite, en l'occurrence, au vers deux. Elles seront nombreuses ici et prennent une importance considérable dans tous les poèmes de l'angoisse existentielle : la chute et la désintégration du sujet est toujours vécue avec le sentiment d'impuissance du spectateur assis dans le théâtre de sa propre intériorité. Nous avons marqué ces termes évoquant la perception et avons employé des termes correspondants dans la traduction.

² Les conjonctions de coordination ne sont pas les seuls éléments répétés dans le poème. Aux vers trois et sept, la répétition des termes *treading* et *beating* évoque à la fois le glas (voir plus loin, au vers douze, *Space began to toll*) et le martèlement douloureux des bruits sourds dans la chambre supérieure, comme s'ils tapaient sur les tempes mêmes de la narratrice (n'oublions pas que les funérailles ont lieu dans la chambre de son esprit). De manière générale, pour en revenir à l'association entre le thème de la chambre et celui du poème, la répétition lexicale, dans sa pauvreté prosaïque, s'oppose à la richesse poétique du « possible » infini de la demeure de *I dwell in Possibility*—. Pour cette raison, nous avons insisté sur les répétitions en français. Notons qu'au vers dix-huit, les coups répétés ne seront plus produits par un élément perçu par le sujet comme extérieur à sa conscience, mais par le sujet lui-même, qui « cogne un monde à chaque chute ».

³ Les trois vers qui précèdent (douze, treize et quatorze) opèrent un changement dans la métaphore filée (Cerveau / chambre funéraire) qui fait passer du microcosme au macrocosme, alors que l'être devient une oreille hyperbolique, essentiellement une caisse de résonance pour des cieux eux-mêmes transformés en immense cloche.

⁴ Élément crucial dans la troisième strophe, la répétition de la conjonction *and* finit par former une anaphore (*and* en anglais, « et » dans la traduction française). Cette répétition marque le mouvement d'accélération vers le bas, une sorte de descente aux enfers qui, du point de vue de l'énonciation poétique, se manifeste par une déperdition lexicale, une désarticulation progressive (les éléments ne sont reliés que par des conjonctions de coordination, sans lien autre que leur successivité) jusqu'au silence final, suspendu au dernier *then*.

One need not be a Chamber—to be Haunted— c. 1863 (870)

One need not be a Chamber—to be Haunted—
One need not be a House—
The Brain has Corridors—surpassing
Material Place—

Far safer, of a Midnight Meeting
External Ghost
Than its interior Confronting—
That Cooler Host.

Far safer, through an Abbey gallop,
The Stones a'chase—
Than Unarmed, one's a'self encounter—
In lonesome Place—

Ourself behind ourself, concealed—
Should startle most—
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.

The Body—borrows a Revolver—
He bolts the Door—
O'erlooking a superior spectre—
Or More—

Vu l'importance du thème de la demeure et de la chambre dans l'œuvre de Dickinson, et sachant que la plupart des poèmes construits autour de ce thème versent dans l'angoisse et la crainte du confinement sépulcral, on ne sera pas surpris de trouver un poème d'inspiration gothique. Ici, Dickinson choisit d'expliciter sa métaphore de la demeure en établissant une comparaison directe entre la maison et le cerveau. La scène est encore intérieure et oppose, cette fois le corps (*The Body*, au vers dix-sept) et l'âme (*superior spectre*, au vers dix-neuf et

That Cooler Host, au vers huit)⁴⁹. Dominent, ici, les thèmes de la clôture et du confinement (*He bolts the Door—*), celui de la solitude (*In lonesome Place—*) et des ténèbres (*of a Midnight Meeting*). Le sujet, tourné sur lui-même et non vers la lumière divine, se hante et finit par s'autodétruire.

Dickinson joue ici sur la confusion entre ce que le sujet perçoit comme appartenant à l'altérité (*External Ghost*) et ce qui le constitue en tant qu'être. Le phénomène de division et de fragmentation qui caractérise tous les poèmes pessimistes touche donc ici l'être lui-même, que la poétesse présente clivé, et au final, autophage. Dans ce poème comme dans le précédent, le thème de la Chambre prend une connotation très négative.

Contrairement, cette fois, à *I felt a Funeral, in my Brain*, ce poème comporte une forme irrégulière. Le premier vers, par exemple, comprend onze syllabes, le deuxième six, le troisième neuf et le quatrième, quatre. Le décompte des syllabes accentuées ne révèle pas davantage de régularité. Observons, à titre d'exemple, la dernière strophe :

~ - ~ - ~ ~ - ~ (3 syllabes accentuées sur 9 syllabes au total)
 ~ - ~ - (2 sur 4)
 - - ~ ~ ~ - ~ - ~ (4 sur 9 ou 10⁵⁰)
 ~ - (1 sur 2)

⁴⁹ Le thème de la maison hantée par un spectre engendré par un dérèglement psychotique avait notamment été exploité par Edgar Allan Poe dans « La chute de la Maison Usher », où la demeure était décrite d'emblée comme une représentation de la tête du protagoniste.

⁵⁰ L'absence d'une régularité rythmique nous empêche de savoir si on devrait compter trois ou quatre syllabes dans le mot « superior ». Dans l'œuvre de Dickinson, les deux cas sont possibles. Ici, nous avons compté trois syllabes : ~ - ~ (su-PE-rrior).

À la deuxième strophe semble poindre une forme de régularisation des vers pairs (qui deviennent des tétrasyllabes), mais cette régularité disparaît encore vers la fin. Les vers un et trois de chacune des strophes sont par ailleurs irréguliers dans tout le poème. Par conséquent, nous n'avons pas traduit les vers en utilisant un mètre régulier, mais nous avons tout de même respecté une forme de régularité présente dans le poème de Dickinson : les vers impairs sont plus longs que les vers pairs, comme dans les hymnes réguliers. Nous avons choisi de rimer ou de consonancer les vers pairs.

Ce poème contraste avec *I felt a Funeral, in my Brain*, non seulement de par son irrégularité métrique, mais aussi parce qu'il est d'*emblée* ponctué d'ellipses. La lecture, en anglais comme dans la traduction, est heurtée et compliquée par l'absence d'éléments de liaison (et souvent, d'articles), procédé probablement employé par Dickinson pour symboliser, en l'occurrence, le caractère dissocié des images du cauchemar.

One need not be a Chamber—to be Haunted—

1 One need not be a Chamber—to be Haunted—

2 One need not be a House—

3 The Brain has Corridors—surpassing

4 Material Place—

5 Far safer, of a Midnight Meeting

6 External Ghost ¹

7 Than its interior Confronting—

8 That Cooler Host.

9 Far safer, through an Abbey gallop,

10 The Stones a'chase—

11 Than Unarmed, one's a'self encounter—

12 In lonesome Place— ²

13 Ourself behind ourself, concealed—

14 Should startle most—

15 Assassin hid in our Apartment

16 Be Horror's least.

17 The Body—borrows a Revolver—

18 He bolts the Door—

19 O'erlooking a superior spectre—

20 Or More—

Nul besoin d'être une Chambre — pour être Hanté

Nul besoin d'être une Chambre — pour être Hanté —

Nul besoin d'être une Demeure —

Le Cerveau a des Couloirs — supérieurs

Au monde extérieur —

Bien moins risqué, de croiser à Minuit

Invité Spectral
Que d'Affronter en Soi —
L'Hôte Glacial.

Bien moins risqué, au galop, traverser Abbaye
Par des Pierres pourchassé —
Que Désarmé, se confronter à soi-même —
Dans un Lieu esseulé —

Soi-même derrière soi, caché —
Saisirait du pire émoi —
Assassin dissimulé chez Soi
Serait moindre Effroi.

Le Corps — emprunte un Revolver —
Verrouille la porte —
Néglige un spectre plus terrible —
Ou Pire —

¹ Les ellipses, qui touchent notamment, mais pas exclusivement, les articles, sont particulièrement remarquables dans ce poème, plus que dans tout autre, en vérité. Il nous a paru important de les reproduire, tout comme les dislocations syntaxiques, également nombreuses.

² L'absence d'une métrique régulière, les ellipses et la syntaxe disloquée ne sont pas les seuls éléments participant ici à l'esthétique de la désintégration, qui affecte la « demeure du sujet », et donc, parallèlement, cette demeure textuelle qu'est le poème. Dickinson introduit ici des élisions frappant plusieurs syllabes non-accentuées (*a'chase, a'self, O'erlooking*) pour accentuer l'effet de précipitation.

What Inn is this c. 1859 (115)

What Inn is this
Where for the night
Peculiar Traveller comes?
Who is the Landlord?
Where the maids?
Behold, what curious rooms!
No ruddy fires on the hearth—
No brimming Tankards flow—
Necromancer! Landlord!
Who are these below?

Tel que *One need not be a Chamber—to be Haunted*— ce poème semble s'inspirer de la veine gothique. L'auberge, une déclinaison du thème de la demeure, accueille pour une nuit un mystérieux voyageur (*Peculiar Traveller*). Dès le vers quatre, elle se révèle inhabitée, entièrement dépourvue des signes habituels de la gaieté festive et de la chaleur humaine. Dickinson met en place le contexte particulier des poèmes de l'angoisse existentielle : solitude, ténèbres (*no ruddy fires*), demeure et chambres vides, silence et absence généralisée d'activité humaine.

Les deux derniers vers confirment ce que les précédents laissaient entrevoir : le « Je » est lui-même le *Peculiar Traveller* d'un voyage sans retour, non vers la félicité d'une vie céleste, mais vers la damnation des profondeurs (d'où l'appel au Maître des lieux qualifié de « nécromant »). Le poème se clôt d'ailleurs sur une question aux résonnances macabres et glaciales.

Ni l'accentuation ni le décompte des syllabes ne permettent de trouver une régularité rythmique dans la première partie du poème, qui ne montre d'ailleurs aucune division strophique. Deux tétrasyllabes sont suivis d'un hexamètre, puis

d'un pentasyllabe, d'un trisyllabe et d'un hexasyllabe. Du point de vue de l'accentuation, même résultat. Si l'on observe les quatre premiers vers, par exemple :

- - ♀ - (3)

- ♀ ♀ - (2)

♀ - ♀ - ♀ - (4)

- ♀ ♀ - - (3)

Finalement, seuls les vers huit et dix sont rimés.

What Inn is this

- 1 What Inn is this ¹
- 2 Where for the night
- 3 Peculiar Traveller comes?
- 4 Who is the Landlord?
- 5 Where the maids?
- 6 Behold, what curious rooms!
- 7 No ruddy fires on the hearth—
- 8 No brimming Tankards flow— ²
- 9 Necromancer! Landlord!
- 10 Who are these below? ³

Quelle est cette Auberge

Quelle est cette Auberge
Où pour la nuit
Vient étrange Voyageur?
Qui est le Maître?
Où les servantes?
Voyez, quelles curieuses chambres!
Pas de feu qui rougeoie dans l'âtre —
Pas de Chopes pleines ne volent —
Nécromant! Maître!
Qui sont ceux du sous-sol?

¹ Presque tous les vers commencent par une question (un, deux, quatre, cinq et dix) ou un constat négatif (six, sept et huit), exprimé de manière précipitée et souvent, sans article. Dickinson cherche ainsi à noter sur le vif les questions et impressions du « voyageur » brusquement confronté à cette étrange réalité,

inscrivant *What Inn is this* dans la série des poèmes portant sur l'instant du trépas. Nous avons marqué ces éléments et pris soin d'en tenir compte pour la traduction.

² Dickinson décrit les signes de l'activité humaine, de la vie et de la joie à l'aide de [R] allitérés qui frappent pas moins de sept occlusives, dans le but de connoter le caractère bruyant, désordonné et gaillard des soirées habituelles dans les tavernes. Ces sonorités contrastent avec les deux semi-voyelles [w], la fricative sifflante [z] et la liquide [l] du dernier vers. Nous avons tenté de recréer cet effet en français aux vers sept et huit en utilisant des sonorités similaires, puis au dernier vers à l'aide d'une allitération de fricatives sifflantes [s] entrecoupées d'une liquide [l], dans le but de recréer le contraste avec les sonorités des vers précédents.

³ Le contraste qui se manifestait, entre les vers sept / huit et le vers dix, à l'aide de sonorités, se perçoit également dans la seule rime du poème entre les mots *flow* (qui exprime l'énergie vitale) et le mot *below* (qui se rapporte à la mort). Nous avons choisi d'opposer le mouvement aérien rapide des chopes avec le « sous-sol » et de rimer ces mêmes vers.

Sweet hours have perished here; c. ? (1767)

Sweet hours have perished here;
This is a mighty room;
Within its precincts hopes have played,—
Now shadows in the tomb.

Ce poème très court repose sur un jeu de contrastes (grandeur / petitesse (*mighty* / *shadows*), hier / aujourd'hui, vie / mort, et ainsi de suite), qui oppose les vers un et quatre, marqués par la mort, aux vers deux et trois, à l'inverse, gonflés d'espoir grâce aux termes *mighty* et *hopes*. La mort *embrasse*⁵¹ ainsi l'espoir, se referme sur lui tel un cercueil. À l'instar du poème précédent, un jeu de sonorités permet d'associer la mort à la douceur, notamment grâce aux sifflantes [s], aux chuintantes [ʃ] et aux semi-voyelles [w].

Comme le poème précédent, *Sweet hours have perished here*; présente une métrique régulière. Il s'agit à nouveau d'un hymne, qui emploie cette fois le *short meter* (6 / 6 / 8 / 6). L'utilisation du *short meter* permet une sorte d'expansion au vers trois (un octosyllabe), comme si se produisait un regain d'énergie vitale au moment où l'espoir se manifeste, élan qui, toutefois, s'interrompt immédiatement au vers suivant, le dernier (un hexamètre), qui a la particularité de se terminer par un point. Ce poème acquiert ainsi, à sa chute, un caractère de finalité et de finitude qui tranche avec les poèmes précédents. Nous avons choisi des vers un peu plus longs en français (8 / 8 / 10 / 8), tout en respectant les longueurs respectives des vers anglais.

⁵¹ Terme utilisé ici en référence au schéma de rimes embrassées : ABBA.

Sweet hours have perished
here;

- 1 Sweet hours have perished here;
2 This is a mighty room;
3 Within its precincts hopes have played ¹,—
4 Now shadows in the tomb ².

De douces heures trépassèrent;

De douces heures trépassèrent;
Ici dans cette immense chambre;
Dans son enceinte des espoirs dansèrent, —
Dans la tombe d'ores des ombres.

¹ L'expansion du troisième vers (huit syllabes en anglais) se manifeste également dans la syntaxe, le vers commençant par le complément de lieu antéposé *Within its precincts*, dont le nombre total de syllabes est supérieur (mais égal, en ce qui a trait au nombre de syllabes accentuées) à la deuxième partie du vers, qu'occupent le sujet et le verbe.

² S'associent encore une fois clairement l'image de la chambre et celle de la tombe, notamment grâce à la rime entre *tomb* et *room*. Cette rime cruciale n'est pas possible en français, de sorte qu'il a fallu jouer avec l'ordre des mots : « chambre » rime donc avec « ombres » par consonance, ce qui associe la première au monde souterrain de la mort et de la tombe, association renforcée par la rime interne, à la césure et en fin de vers, de « tombe » et « ombres ».

Elysium is as far as to c. ? (1760)

Elysium is as far as to
The very nearest Room
If in that Room a Friend await
Felicity or Doom—

What fortitude the Soul contains,
That it can so endure
The accent of a coming Foot—
The opening of a Door—

Contrairement aux quatre premiers, la plupart des poèmes de Dickinson sont généralement courts, composés seulement d'un ou deux quatrains, à l'instar de celui-ci : *Elysium is as far as to*. On retrouve dans ce poème intime les thèmes les plus obsédants chez Dickinson (la chambre, la porte, la mort, l'âme) et une chute où la parole s'interrompt au moment attendu d'une révélation. La difficulté était de reproduire ici, avec économie et tension, l'approche de l'innommable, l'attente, la terreur dans l'immobilité.

Le poème est un hymne utilisant le *common meter*, rimé aux vers pairs. Nous l'avons traduit, encore une fois, en alternant les octosyllabes et les hexasyllabes, également rimés aux vers deux et quatre de chaque strophe.

Elysium is as far as to

- 1 Elysium ¹ is as far as to
- 2 The very nearest Room
- 3 If in that Room a Friend await
- 4 Felicity or Doom—
- 5 What fortitude the Soul contains,
- 6 That it can so endure
- 7 The accent of a coming Foot— ²
- 8 The opening of a Door—

L'Élysée n'est pas plus distant

L'Élysée n'est pas plus distant
Que la chambre voisine
Si un ami attend — Salut
Ou damnation divine —

Quelle endurance l'Âme a-t-elle,
Qui malgré tout supporte
Le craquement d'un Pas tout proche —
Un grincement — la Porte —

¹ Tel que mentionné précédemment, il n'est pas rare de trouver chez Dickinson des termes comportant quatre syllabes pour lesquelles on n'en doit compter que trois. C'est le cas, en l'occurrence, d'*Elysium* (*e-LY-sium*), mais aussi, au dernier vers, de *opening* (*OP'-ning*). La métrique est donc régulière du point de vue du nombre de syllabes totales autant que du point de vue du nombre de syllabes accentuées.

² L'approche, à la fois fascinante et angoissante (puisqu'on ne sait si elle se rapporte à la félicité ou à la damnation), d'un visiteur inconnu (la mort) se manifeste ici dans les sonorités : se répètent, de part et d'autre de la césure comme par effet de miroir, la syllabe [a] suivie d'une occlusive [k], d'une sifflante [s] ou [f] et à nouveau d'une occlusive [t]. L'approche de la mort est solennelle, dramatique sans être violente. Sans employer précisément les mêmes jeux de sonorités, nous avons tenté de reproduire, phonétiquement, un effet similaire, c'est-à-dire une série de répétitions sonores : entre les vers sept et huit, « craquement » et « grincement » se répondent, ainsi que « proche » et « porte », tandis que l'occlusive [p] se trouve allitée.

Doom is the House without the Door— c.1862 (475)

Doom is the House without the Door—
'Tis entered from the Sun—
And then the Ladder's thrown away,
Because Escape—is done—¹

'Tis varied by the Dream
Of what they do outside—
Where Squirrels play—and Berries die—
And Hemlocks—bow—to God—

Le premier vers de *Doom is the House without the Door*— se présente en quelque sorte comme la contrepartie, voire l'inversion, des deux premiers vers de *I dwell in Possibility*—. La chambre, sans issue, ne compte ici qu'une entrée temporaire, bien vite close à jamais, de sorte que l'image de la demeure évoque l'étouffement et la clausturation. Le poème montre également une opposition interne entre ses deux strophes : la première se rapporte à l'espace fermé de la demeure-tombe, mais la deuxième, par le biais du rêve, s'ouvre à une nature ouverte et placée sous l'égide de Dieu, auquel la nature se soumet comme à un grand seigneur. Dickinson exprime donc en l'occurrence une sorte d'équilibre entre le destin (la fatalité) et la félicité, mais cette dernière, fragile, ne tient que grâce au fil ténu du rêve poétique. Il n'en demeure pas moins que *Doom is the House without the Door*— met en place un jeu d'oppositions, d'une part, entre l'extérieur (la nature, la vie, la multiplicité, l'activité, la gaieté) et l'intérieur (la mort, la solitude, l'absence de dieu, la clausturation).

La forme du poème est régulière : encore une fois, il s'agit d'un hymne, alternant, entre la première et la deuxième strophe, entre le *common* (8 / 6 / 8 / 6)

et le *short meter* (6 / 6 / 8 / 6) que nous avons traduits par un vers un peu plus long (10 / 8 / 10 / 8) et (8 / 8 / 10 / 8), mais en en respectant leurs longueurs relatives.

Doom is the House without the Door—

1 Doom is the House without the Door—

2 'Tis entered from the Sun—

3 And then the Ladder's thrown away,

4 Because Escape—is done—¹

5 'Tis varied by the Dream

6 Of what they do outside—

7 Where Squirrels play—and Berries die—

8 And Hemlocks—bow—to God—

Le Destin est une Maison sans Porte —

Le Destin est une Maison sans Porte —

Le Soleil constitue l'entrée —

Puis on se débarrasse de l'Échelle,

Parce que l'Issue — est fermée —

Elle varie au gré du Rêve

De ce qu'ils font à l'extérieur —

Où jouent les Écureuils — et les Baies meurent —

Et les Pruches² — s'inclinent — devant Dieu —

¹ L'imagerie enfantine (une maison, un soleil, une échelle, des écureuils, des baies et des arbres), appuyée par des phrases simples, tout comme l'emploi du temps présent et les formes passives (*'Tis entered, is done, 'Tis varied*), donnent l'impression que le poème pourrait être l'explication d'un dessin par un enfant qui l'aurait créé. Le contraste de ce procédé avec la gravité du sujet constitue l'originalité du poème. Peut-être l'innocence de l'enfance serait-elle la meilleure manière d'aborder les questions métaphysiques qui obsèdent l'auteure? Nous avons tenté de reproduire cette simplicité dans la traduction, notamment au vers

deux (« Le soleil constitue l'entrée ») et dans l'opposition binaire des deux termes rimés aux vers deux et quatre (entrée / fermée).

2 Dans « Les mésaventures du merle ⁵² », Charlotte Melançon a souligné l'importance de l'exactitude des termes se rapportant au monde végétal et animal aux yeux d'Emily Dickinson, et c'est pourquoi nous avons choisi de traduire « Hemlocks » par « Pruches », terme utilisé au Québec et en Amérique du Nord, plutôt que « Tsugas », terme plus courant dans les autres régions du monde.

⁵² Charlotte Melançon, « Les mésaventures du merle. Les américanismes chez Emily Dickinson », *Méta*, vol. 45, no. 1, 2000.

The Soul should always stand ajar c. 1865 (1055)

The Soul should always stand ajar
That if the Heaven inquire
He will not be obliged to wait
Or shy of troubling Her

Depart, before the Host have slid
The Bolt unto the Door—
To search for the accomplished Guest,
Her Visitor, no more—

Les deux poèmes suivants introduisent un protagoniste récurrent dans la poésie dickinsonienne : l'âme. Dans *The Soul should always stand ajar*, l'âme prend métaphoriquement la forme de la chambre elle-même, au lieu de simplement l'habiter. En partie fermée, elle se refuse à la réclusion totale, car elle attend un visiteur céleste. Comme précédemment, le salut dépend de la venue, fugitive et incertaine, d'un « timide » visiteur, et de l'attentive réceptivité de l'hôte, qui doit toujours demeurer aux aguets.

Dans la deuxième strophe, l'âme se voit déjà forcée de partir. La mort entraîne la fermeture de la chambre et la menace d'une claustration définitive qui ressemble encore une fois à celle de la tombe. Son errance ne trouve pas de terme dans le poème. La quête demeure irrésolue, suspendue à l'énoncé négatif concernant l'absence du visiteur.

Ce court poème présente une forme régulière, mais le deuxième vers, pour se lire comme un hexamètre, exige qu'on ne compte qu'une syllabe à *Heaven* (du moins, trois syllabes à *Heaven inquire*) ou encore, que la régularité du vers ne tienne qu'au décompte des syllabes accentuées.

The Soul should always stand ajar

- 1 The Soul should always stand ajar
2 That if the Heaven inquire
3 He will not be obliged to wait
4 Or shy of troubling Her ¹

5 Depart, before the Host have slid
6 The Bolt unto the Door—
7 To search for the accomplished Guest,
8 Her Visitor, no more— ²

L'Âme doit toujours rester entr'ouverte

L'Âme doit toujours rester entr'ouverte
Car si le Ciel veut visiter
Il ne sera pas obligé d'attendre
Et ne croira L'importuner ¹

Partir, avant que l'Hôte n'ait poussé
Le Verrou sur la Porte — Tenter
De retrouver l'illustre Invité qui,
D'être Visiteur, a cessé —

¹ À l'instar du poème *Doom is the House without the Door*—, le vocabulaire de *The Soul should always stand ajar* reste simple, comme par humilité et déférence dans l'adresse à la divinité. La première strophe est hypotactique, dépourvue de ponctuation et d'enjambements.

² L'opposition entre les deux strophes (la deuxième prenant un tour négatif avec l'errance forcée de l'âme) se manifeste notamment par l'apparition des tirets

cadratins, par une chute suspendue sur les mots *no more* et par l'enjambement aux vers cinq et six. Nous avons ajouté un contre-rejet au vers six et un rejet entre les vers sept et huit pour compenser, notamment, la nécessité d'ajouter des verbes au vers huit qui ne sont pas présents dans l'original, et ainsi insister sur le caractère paratactique, heurté, de cette strophe par rapport à la première.

The Soul that hath a Guest c.1863 (674)

The Soul that hath a Guest
Doth seldom go abroad—
Diviner Crowd at Home—
Obliterate the need—

And Courtesy forbid
A Host's departure when
Upon Himself be visiting
The Emperor of Men—

Contrairement au poème précédent, *The Soul that hath a Guest* évoque une visitation accomplie, ou certainement moins fugitive. Dickinson semble justifier, en l'occurrence, sa propre séquestration dans sa chambre d'Amherst, affirmant qu'elle est justifiée par la présence d'un visiteur des plus importants, et déclarant inutile, parce que « non courtois », tout voyage à l'extérieur de ses limites. Elle prend soin de contester l'idée que sa retraite soit radicalement solitaire, voire misanthrope, insistant sur les termes qui connotent la compagnie : *Guest, Diviner Crowd, visiting*. Ainsi, *The Soul that hath a Guest*, l'un des rares « poèmes de la plénitude », arrive à se distinguer des poèmes de l'angoisse, dans lesquels la claustration entraîne fatalement la solitude terrifiante du tombeau.

Le poème se présente cette fois comme deux quatrains hexamétriques rimés aux vers pairs. Le vers sept semble briser ce rythme, comptant non pas six, mais huit syllabes. Or, la régularité du poème repose sur les syllabes accentuées, à défaut de montrer une parfaite régularité dans le nombre total de syllabes. Tous les vers sont en effet des trimètres iambiques :

♪ - ♪ - ♪ -
 (3)
 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)
 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)
 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)

 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)
 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)
 ♪ - ♪ - ♪ - ♪ ♪ (3)
 ♪ - ♪ - ♪ -
 (3)

La métrique anglaise accepte, sans pour autant considérer le poème irrégulier, l'ajout de syllabes non accentuées à la fin ou au début d'un vers. En français, nous avons choisi de respecter la régularité des syllabes accentuées, de sorte que tous les vers comportent six syllabes, y compris le vers sept.

The Soul that hath a Guest

1 The Soul that hath a Guest
2 Doth seldom go abroad—
3 Diviner Crowd at Home—
4 Obliterate the need—

5 And Courtesy forbid
6 A Host's departure when
7 Upon Himself be visiting
8 The Emperor of Men—¹

L'Âme ayant Invité

L'Âme ayant Invité
Voyage rarement —
Foule sacrée chez Soi —
Le besoin écartant —

La Courtoisie proscrit
Que se retire l'Hôte
Quand l'Empereur des Hommes¹
Vient lui rendre visite —

¹ Nous avons inversé les vers sept et huit pour éviter que la phrase ne paraisse disloquée en français, sachant qu'elle ne donne pas cette impression dans la version originale.

It was a Grave, yet bore no Stone c. 1863 (876)

It was a Grave, yet bore no Stone
Enclosed 'twas not of Rail
A Consciousness its Acre, and
It held a Human Soul.

Entombed by whom, for what offence
If Home or Foreign born—
Had I the curiosity
'Twere not appeased of men

Till Resurrection, I must guess
Denied the small desire
A Rose upon its Ridge to sow
Or take away a Briar.

Les deux derniers poèmes traduits abordent le thème biblique de la résurrection des âmes, qui attendent l'appel du jugement dernier dans leur tombe, plongées dans le profond sommeil de la mort. Ce thème permet à Dickinson de réfléchir sur la promesse du salut, elle qui demeure incertaine à savoir si la catalepsie des gisants ne serait pas en vérité permanente, et si la condition humaine, fatale, ne mènerait pas qu'à l'anéantissement.

Au final, la poétesse se voit confrontée à sa propre mortalité. Dans *It was a Grave, yet bore no Stone*, l'âme découverte dans une tombe engendre un désir de combler le fossé qui sépare les êtres, mais face aux questions portant sur les fins, chacun reste seul dans l'attente : impossible de semer l'espoir (*A Rose upon its Ridge to Sow*) ou d'atténuer les douleurs et l'angoisse (*take away a Briar*).

Ce poème aborde de manière oblique le thème de la maison, mais la tombe, l'une des déclinaisons principales du thème, se présente ici comme la

demeure de l'âme. Il s'agit par ailleurs d'un hymne régulier employant le *common meter*.

It was a Grave, yet bore no Stone

- 1 It was a Grave, yet bore no Stone
- 2 Enclosed 'twas not of Rail
- 3 A Consciousness its Acre, and ¹
- 4 It held a Human Soul. ²
- 5 Entombed by whom, for what offence
- 6 If Home or Foreign born— ³
- 7 Had I the curiosity
- 8 'Twere not appeased of men
- 9 Till Resurrection, I must guess
- 10 Denied the small desire
- 11 A Rose upon its Ridge to sow
- 12 Or take away a Briar.

C'était une tombe sans Pierre

C'était une Tombe sans Pierre
Sans Grille l'encerclant
Creusée dans une Conscience
Une Âme contenant.

Qui l'enterra, pour quelle offense
D'Ici, de l'Étranger —
Si j'en eus la curiosité
Nul ne put l'apaiser

J'attendrai la Résurrection
D'une humble envie privée
Semer sur sa Crête une Rose
Ou la Ronce arracher.

¹ Le contre-rejet de la conjonction de coordination déstabilise ce vers d'un point de vue rythmique et crée un effet de précipitation vers la découverte de l'âme, qui gît au fond de la tombe, au vers suivant. Nous avons choisi, en français, de forcer la diérèse⁵³ de « conscience » et de faire l'ellipse de coordinations.

² La première strophe en général montre une syntaxe assez déstabilisante, l'ordre des termes étant ponctué d'inversions et l'auteure utilisant des ellipses : celle du pronom *it* au vers un, notamment, et de la voyelle « i » au vers deux, dans la forme contractée *'twas* pour *it was*. Nous avons donc choisi à notre tour de disloquer la syntaxe attendue et, tel que mentionné dans le commentaire précédent, de faire une ellipse grammaticale entre les vers trois et quatre.

³ Un phénomène déjà sensible dans la première strophe se confirme ici aux vers cinq et six : le poème prend la forme d'une série de perceptions, de réflexions et de questionnements présentés sans articulations et enchaînements réguliers, et ici, notamment, sans la ponctuation attendue (les points d'interrogations absents en témoignent).

⁵³ « On appelle de ce nom (grec di-aïresis “division”) la séparation syllabique de deux voyelles en contact dans un même mot » (Jean Mazalayat, *Éléments de métrique française*, 1995).

Safe in their Alabaster Chambers— Version de 1861 (216)

Safe in their Alabaster Chambers—
Untouched by Morning
And untouched by Noon—
Lie the meek members of the Resurrection—
Rafter of Satin—and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—
Worlds scoop their Arcs—
And Firmaments—row—
Diadems—drop—and Doges—surrender—
Soundless as dots—on a Disc of Snow—

Safe in their Alabaster Chambers—, l'un des poèmes les plus connus de Dickinson, peut être à première vue interprété comme un déni de la résurrection et de la vie après la mort. Une telle lecture repose sur l'utilisation du terme *lie* : si les membres de la résurrection (les débonnaires) gisent dans leur tombe, cela signifierait qu'ils ne se sont pas entrés dans le Royaume des Cieux et qu'ils ne seront donc jamais sauvés. Or, dans une perspective chrétienne, les débonnaires attendent bel et bien le jour du jugement dernier endormis dans la tombe, de sorte que le poème ne nous apparait pas indéniablement antirésurrectionnel. Tel que dans *It was a Grave, yet bore no Stone*, Dickinson entretient plutôt le doute, incapable de décider si l'image du gisant, apparemment si froidement représentative de l'annihilation, ne trahirait pas en vérité une condition permanente.

Ce poème présente par ailleurs certaines difficultés du point de vue de la traduction (voir les nombreuses notations). Son mètre est pourtant irrégulier du début à la fin. Notons que contrairement à la plupart des poèmes de Dickinson, les strophes ne sont pas des quatrains, mais des quintiles.

Safe in their Alabaster Chambers—

- 1 Safe in their Alabaster Chambers—¹
- 2 Untouched by Morning²
- 3 And untouched by Noon—³
- 4 Lie the meek members of the Resurrection—
- 5 Rafter of Satin—and Roof of Stone!
- 6 Grand go the Years—in the Crescent—above them—⁴
- 7 Worlds scoop their Arcs—
- 8 And Firmaments—row—
- 9 Diadems—drop—and Doges—surrender—⁵
- 10 Soundless as dots—on a Disc of Snow—

Sauf dans leur Chambre d'Albâtre —

- 1 Sauf dans leur Chambre d'Albâtre —
- 2 Inviolée par Mâlines
- 3 Et inviolée par Vêpres —
- 4 Reposent les débonnaires avant la Résurrection —
- 5 Solive de Satin — et Toit de Pierre!
- 6 Glorieux vont les Ans — dans le Croissant — là-haut —
- 7 Les Mondes se voûtent et s'arquent —
- 8 Et les Firmaments — nagent —
- 9 Les Tiars — tombent — et capitulent — les Doges —
- 10 Silencieux — des taches — sur un Disque de Neige —

¹ Un premier choix de traduction controversé se présente dès le tout premier mot du poème : nous avons traduit *safe* par « saufs », un choix en apparence inusité. On attendrait probablement « en sûreté » ou « à l’abri », mais ces termes n’ont pas la connotation religieuse du terme « salut » (*safe* se rapporte à la racine latine « *salva*, *salvae* »). Le problème était donc de garder la référence au terme « *salva* » sans imposer « sauvés » (dont la nuance avec « sauf » n’est pas anecdotique), choix qui minerait l’interprétation antirésurrectionnelle. C’est en ce sens que « saufs » nous a semblé être la meilleure des options.

² La vie est ici représentée par le passage cyclique des heures. Les deux termes anglais, *Morning* (v. aussi *Mourning*) et *Noon*, ont tous deux des connotations religieuses, se rapportant notamment à la prière et à l’office. En français, si « Matin » peut se prêter à une association religieuse (la prière des matines), « midi », dont l’étymologie est simplement « mi » (moitié) et *dies* (jour), ne s’y prête aucunement. Pour assurer, par ailleurs, une consonance avec « Pierre », nous avons choisi, au vers trois, un terme qui se rapporte à la fois à l’une des prières quotidiennes et à un moment précis du jour, mais ce faisant, ce moment est passé du midi au soir avec « vêpres ». Nous pensons que ce choix ne trahit pas l’idée exprimée par le poème et s’inscrit dans les deux champs lexicaux principaux : celui de la vie (naissance et mort) et de lumière (cycle du jour), d’une part, et celui de la religion (vie terrestre et vie éternelle), de l’autre.

³ Aux vers deux et trois, le terme *untouched* suggère que les membres de la résurrection sont en quelque sorte préservés du « contact avec la vie » dans une forme de « pureté virginale ». Nous avons employé le terme « inviolée » (se rapportant à la chambre (la tombe) du vers un et non aux débonnaires du vers quatre : il y a une certaine ambiguïté en anglais), pour ne pas perdre cette nuance, « inviolée » formant d’ailleurs une cooccurrence logique avec « tombe ».

⁴ Par le jeu des consonnes, mais aussi en vertu de l'isolement visuel des lexèmes centraux *In the Crescent*, qui reproduisent sur les plans sonores et graphiques l'image évoquée (la voûte céleste), ce vers (*Grand go the Years—in the Crescent—above them—*) constitue un exemple probant d'harmonie imitative. Le terme *Grand* en lui-même, placé au tout début du vers, a un sens plus fort que le français « grand » en anglais (il signifie : très impressionnant de par sa dimension, son étendue) et sa consonne initiale trouve un écho au début du mot suivant, *go*, ce qui permet d'appuyer encore davantage sur sa vastitude. Suit l'isolement spatial, en position centrale de *In the Crescent*, grâce aux tirets cadratins en apposition. Finalement, *above them* permet non seulement de compléter l'arc que forme le vers, mais de le situer à distance et au-dessus des débonnaires.

Dans la traduction, nous avons recréé la « mise à l'écart » graphique du « Croissant » et tenté d'évoquer l'immensité de l'arc par un trisyllabe initial (« glorieux »), tandis que « l'effet de totalité » est exprimé par une répétition finale de la voyelle initiale [o].

⁵ Les deux derniers vers sont marqués par d'insistantes allitérations : le [d] au vers neuf et le [s] au vers dix. Nous avons utilisé une autre occlusive, [t], au vers neuf, et donc remplacé « diadèmes » par « tiars » pour harmoniser non avec *drop* et *surrender*, mais avec « tombent » et « capitulent ». Le vers dix, un tour de force poétique en anglais, connote, selon la perspective (résurrectionnelle ou antirésurrectionnelle), la douceur et le caractère paisible de l'attente des débonnaires par opposition au bruit et à la fureur de vivre, ou encore la froide et glaciale immobilité de la mort par rapport à la chaleur et au mouvement de la vie. Comme en anglais, nous avons employé un jeu de sonorités incluant des fricatives sifflantes [s] et des fricatives chuintantes : [ʒ] ainsi que [ʃ].

CONCLUSION

Dans le premier chapitre du présent mémoire, nous avons d'abord étudié l'histoire des diverses éditions d'Emily Dickinson en anglais : des premières, publiées peu après sa mort et marquées par des manipulations éditoriales (ajouts de ponctuation, de titres, de regroupements thématiques et modifications de la versification) jusqu'à la publication des manuscrits par Ralph W. Franklin en 1982. Nous avons vu que ces éditions de plus en plus complètes viennent alimenter une tendance à accorder une signification de plus en plus grande aux moindres détails présents dans les manuscrits, tendance qui culmine chez des critiques telles que Martha Nell Smith, Jen Bervin et Martha Werner. En traduction française, nous avons observé, en parallèle, l'importance grandissante, de Messiaen à Malroux, des aspects formels de l'œuvre de Dickinson (Zweig et Berger, Reumaux, entre autres), mais aussi de sa présentation visuelle (Melançon, Tari) et de l'immense richesse du champ sémantique se déployant à partir de chaque mot (Malroux).

Dans le deuxième chapitre, après une présentation biographique de la poétesse, nous avons abordé un thème dont le rôle fut à notre sens capital dans l'édification de l'œuvre poétique d'Emily Dickinson : celui de la demeure / chambre, ainsi que de ses déclinaisons.

La chambre a d'abord un référent dans le monde réel : claustrée dans ses appartements de la demeure familiale d'Amherst, la poétesse crée l'essentiel de sa poésie entre les années 1860 et 1866 dans un isolement volontaire qu'elle juge propice à l'inspiration et aux questionnements qui se manifestent dans son œuvre.

La chambre apparaît ensuite dans sa poésie sous la forme d'un thème récurrent : une conscience, une âme, cloîtrée dans une chambre comme dans une

chapelle, lance vers le ciel des appels tantôt extatiques, tantôt angoissés. Or, la chambre poétique et ses déclinaisons métonymiques : la maison (déclinaison supérieure) et la porte (déclinaison inférieure), contrairement à la chambre réelle, nous permettent, en tant que lecteur, de plonger dans *l'univers intérieur* de Dickinson, que l'on découvre dans son dénuement et sa sobriété. En effet, des images concrètes (la maison, la porte, les fenêtres) sillonnent la poésie de Dickinson. En parallèle avec son écriture serrée, monosyllabique et brève, presque fugitive, ces images accordent à l'œuvre une simplicité frôlant l'ingénuité, qui fait contraste avec la profondeur et la gravité de ses réflexions existentielles. Complexité et profondeur, tel qu'elle l'illustre dans *I dwell in Possibility*—, résultent de la puissance évocatoire infinie du langage poétique dans sa plus simple expression, et non de la verbosité, de la sophistication ou de la virtuosité : le sens foisonne du langage spontané et fuse dans tous les azimuts, transmutant l'expérience quotidienne en expérience mystique.

Telle est la chambre dans son expression symbolique ultime : le poème, modeste dans son ornementation, limité dans son étendue, mais d'un rayonnement symbolique potentiellement infini. Partout dans l'œuvre, le poème prend la forme des espoirs et des terreurs du questionnement des fins dernières que formule la poétesse : il s'ouvre de l'intérieur jusqu'à épouser les « voussures du ciel » ou se referme sur lui-même tel un cercueil.

Notre projet de traduction reposait sur cette conception de l'œuvre poétique d'Emily Dickinson : envisager le poème comme un édifice textuel à reconstituer dans une autre langue. Définir la charpente textuelle des poèmes d'Emily Dickinson en vue de bâtir, en français, de petites demeures sacrées résonnant des hymnes à la divinité que la poétesse compose. Insister, évidemment, sur les mots, les idées et les réseaux sémantiques, mais également sur des aspects souvent occultés ou jugés secondaires parce que « formels »

(versification, métrique, rythme, formes fixes, rimes, sonorités, notamment) et leur accorder l'importance majeure qui est la leur.

Dans le troisième chapitre, nous avons explicité les assises méthodologiques de notre projet de traduction. Nous avons voulu justifier nos choix de traduction en faisant appel aux théories de Meschonnic, notamment, ainsi que celles d'Antoine Berman, rejetant d'emblée l'idée qu'il soit impossible de tenir compte de l'ensemble des procédés poétiques mis en œuvre par Dickinson. Pour nos traductions, présentées dans le quatrième et dernier chapitre, nous avons choisi de limiter notre corpus à douze poèmes abordant la thématique de la demeure / chambre de manière explicite, dans le but de mettre au jour la manière dont Dickinson conçoit la poésie par le biais de cette imagerie essentielle. Si nous avons touché juste, il faudrait, certes, dépasser cet échantillon trop restreint et utiliser les paramètres choisis dans notre projet de traduction pour aborder les poèmes portant sur les autres thèmes chers à la poétesse : la nature, notamment, mais également l'amour, par exemple.

Une ligne reste difficile à franchir en traduction poétique, tracée quelque part entre une traduction prosaïque ou simplement versifiée, et une traduction qui tient compte de tous les aspects et ressorts de la poésie. Quelque part entre les deux, par un préjugé tenace, la traduction devient inévitablement, aux yeux de plusieurs, « transposition créatrice⁵⁴ ». Un travail reste donc à accomplir pour que la traduction puisse habiter, sans complexe, la *demeure du Possible*.

⁵⁴ V. la citation de Jakobson citée précédemment (Jakobson, 1973, p. 86).

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE (Éditions anglaises)

Édition de référence :

JOHNSON, Thomas H., dir. (1955). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston, Little Brown and Co.

Autres éditions anglaises :

BIANCHI, Martha Gilbert Dickinson, dir. (1924). *The Complete Poems. Emily Dickinson*. Boston, Little Brown.

FRANKLIN, Ralph W., dir. (1982). *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Boston, Belknap Press.

JOHNSON, Thomas H. et Theodora WARD, dir. (1958). *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge, Harvard University Press.

TODD Mabel Loomis & Thomas W. HIGGINSON, dir. (2010 [1890]). *Poems by Emily Dickinson*. Kila, Kessinger Publishing.

CORPUS PRIMAIRE (Traductions françaises)

ANSERMOZ-DUBOIS, Félix (1943). *Emily Dickinson. Choix de poèmes*, Genève, Éditions du Continent.

- BERGER, Claude et Paul ZWEIG (1963). *Twenty Poems. Vingt poèmes*. Paris, M.J. Minard.
- BOSQUET, Alain (1984). *Les 100 plus belles pages de Emily Dickinson*. Paris, Belfond.
- DELPHY, Françoise (2009). *Emily Dickinson. Poésies complètes*. Paris, Flammarion.
- ENGLISH, William, Gérald PFISTER et Margherita GUIDACCI (1989). *Vivre avant l'éveil*. Paris, Arfuyen.
- FONFREIDE, Marcelle et Simone NORMAND (1996). *  mily Dickinson. 56 poèmes. Suivi de Trois lettres*. Paris, Le nouveau commerce.
- FONTENELLES, Odile des (1983). *Le temps n'a jamais guéri : quatre-vingt-un po  mes=Time never did assuage*. Saint-Quentin, Cazimi.
- FORGUE, Guy-Jean (1970). *Poems=Po  mes*. Paris, Aubier.
- LEYRIS, Pierre (1995). *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIX   siècle*. Paris, Gallimard.
- MALROUX, Claire (1982). *Emily Dickinson. Poèmes*. Paris, Belin.
- MALROUX, Claire (2001). *Une   me en incandescence*. Paris, José Corti.
- MALROUX, Claire (2005). *Chambre avec vue sur l'éternité*. Paris, Gallimard.
- MALROUX, Claire (2007). *Car l'adieu, c'est la nuit*. Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- MELANÇON, Charlotte (1986). « Emily Dickinson. 40 poèmes » in *Liberté*, 28, no 2 (164), pp. 21-50.
- MELANÇON, Charlotte (1992). *Escarmouches*. Paris, La différence, coll. « Orphée ».
- MESSIAEN, Pierre (1953). *Poèmes choisis*. Paris, Aubier.
- REUMAUX, Patrick (1998). *Le Paradis est au choix. Paradise is of the option*. Paris, Librairie   lizab  th Brunet.

REUMEAUX, Patrick (2007). *Lieu-dit de l'éternité. Poèmes choisis*. Paris, Points.

SIMON, Jean (1954). *Emily Dickinson. Poèmes, avant-propos et traductions*. Paris, Jean Seghers.

TARI, Georges (1991). *Lettre au monde*. Paris, Édition du Limon, coll. « L'Arbre voyageur ».

VIAL, Antoine de (2013). *Menus abîmes*. Paris, Orizons.

CORPUS SECONDAIRE (Ouvrages critiques sur l'œuvre de Dickinson)

BERVIN, Jen et Martha WERNER (2013). *The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson's Envelope Poems*. New York, New Directions.

BLACKWOOD, Sarah E. (2005). "The 'Inner Brand'. Emily Dickinson, Portraiture and the Narrative of Liberal Interiority" in *The Emily Dickinson Journal*, 14, no. 2, pp. 48-59.

BRUNAZZI, Elizabeth (2004). "A Conversation with Claire Malroux, Contemporary French Translator of Emily Dickinson", in *Emily Dickinson International Society Bulletin*, Vol. 16, no. 1, pp. 2-3, 22.

DERAIL-IMBERT, Agnès, dir. (2010). *Emily Dickinson. Éclipses du sens*. Disponible à : http://www.fabula.org/actualites/a-derail-imbert-dir-emily-dickinson-eclipses-du-sens_37270.php [Consulté le 6 avril 2014]. Paris, Éditions Rue d'Ulm.

FORTIER, Anne-Marie (1994). « De ce côté-ci des morts » in *Liberté*, vol. 36, no. 1, pp. 209-220.

FREEEMAN, Margaret H. (2010). "Dwelling in Possibility. An Introduction to Dickinson's Poetics" in *Critical Insights: Emily Dickinson*. Boston, Salem Press, pp. 73-96.

HART, Ellen Louise (1996). *New Approaches to Editing Emily Dickinson*. Santa Cruz, University of California.

HART, Ellen Louise et Martha NELL SMITH (1998). *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson*. Ashfield, Paris Press.

HOWE, Susan (1985). *My Emily Dickinson*. Berkeley, North Atlantic Books.

JACKSON, Virginia (2005). *Dickinson's Misery. A Theory of Lyrical Reading*. Princeton, Princeton University Press.

MELANÇON, Charlotte (2006). *La prison magique*. Montréal, Éditions du Noroît.

MELANÇON, Charlotte (2000). « Les mésaventures du merle. Les américanismes chez Emily Dickinson », in *Meta*, vol. 45, no. 1, pp. 80-90.

MITCHELL, Domhnall (2005). *Measures of Possibility. The Manuscripts of Emily Dickinson*. Boston, The University of Massachusetts Press.

PATOYT, Claire (2012). « La traduction à l'épreuve des poèmes d'Emily Dickinson : l'impossible protocole? » in *Meta*, vol. 57, no. 3, pp. 647-676.

SAVINEL, Christine (2010). « L'attente chez Dickinson » in DERAÏL-IMBERT, Agnès, dir. *Emily Dickinson. Éclipse du sens*. Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 31-39.

SEWALL, Richard (1976). *The Life of Emily Dickinson*. London, Faber and Faber.

SMITH, Martha Nell (1992). *Rowing in Eden: Reading Emily Dickinson*. Austin, University of Texas Press.

WAGNER-MARTIN, Linda (2013). *Emily Dickinson. A Literary Life*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

WOLFF, Cynthia Griffin (1987). *Emily Dickinson*. New York, Alfred A. Knopf.

CORPUS SECONDAIRE (Ouvrages théoriques)

AQUIEN, Michèle (1993). *Dictionnaire de poétique*. Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche ».

AQUIEN, Michèle (2014). *La Versification*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

BERMAN, Antoine (1984a). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1984b). « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle » in *L'écrit du temps*, 7, été, pp. 109-123.

BERMAN, Antoine (1988). « Tradition, translation, traduction » in *Le Cahier (Collège international de philosophie)*, Vol. 6, Octobre, pp. 21-38.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions. John Donne*. Paris, Gallimard.

BERRY, Eleanor (1989). « Visual Form in Free Verse » in *Visible Language*, vol. 23.

BOUGAULT, Laurence (1996). « Le rôle des blancs dans la constitution de l'acte d'écriture » in *Revue romane*, 31, 1.

BOUGAULT, Laurence (1999). « À propos du rythme en poésie » in *Revue romane*, vol. 34, no. 2.

BRAY, Joe, Miriam HANDLEY et Anne C. HENRY, dir. (2000). *Ma(r)king the text. The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Burlington, Ashgate.

CASSIN, Barbara, dir. (2004). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris, Seuil.

CORN, Alfred (1998). *The Poem's Heartbeat. A Manual of Prosody*. Ashland, Story Line Press.

DAVOUST, André, dir. (1994) « Traductologie et poésie. Emily Dickinson entre la dérive des règles et les règles de la dérive » in *Poésie en traduction. Cahiers Charles V*, 17, Paris, Université de Paris VII-Denis Diderot, pp. 111-193.

ECO, Umberto (2006). *Dire presque la même chose*. Paris, Grasset et Fasquelle.

HOBBSBAUM, Philip (1996). *Metre, Rhythm and Verse Form*. Londres, Routledge.

HOLLANDER, John (1975). *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. New York, Oxford University Press.

HOLLANDER, John (2001 [1981]). *Rhyme's Reason*. New Haven, Yale University Press.

JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale. Tomes 1 et 2*. Paris, Éditions de Minuit.

JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

KIBÉDI-VARGA, Aron (1987). « Le visuel et le spatial. Le cas du surréalisme » *in Espace et Poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.

LADMIRAL, Jean-René (1986). « Sourciers et ciblistes » *in Revue d'esthétique*, 12, pp. 33-42.

LADMIRAL, Jean-René (2014). *Sourcier ou cibliste*. Paris, Belles-Lettres.

LENNARD, John (2006). *The Poetry Handbook*, Oxford, Oxford University Press.

MAZALEYRAT, Jean (1995). *Éléments de métrique française*. Paris, Armand Collin.

MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la poétique*. Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1972). « Propositions pour une poétique de la traduction » *in Langages*, 28, Décembre, pp. 49-54.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture – poétique de la traduction*. Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Paris, Verdier.

TURCO, Lewis (2000 [1968]). *The Book of Forms*. Hanover, University Press of New England.

WARTBURG, Walther von (1943). *Problèmes et méthodes de la linguistique*. Paris, PUF.